

Stefan-Gruenfeldt, Paul
Gustav Mahlers erbe



DR. PAUL STEFAN · GUSTAV

MAHLERS ERBE

IN BEITRAG ZUR NEUESTEN
ESCHICHTE DER DEUTSCHEN
ÜHNE U. DES HERRN FELIX VON

WEINGARTNER



1908

MÜNCHEN · HANS VON WEBER · VERLAG



DR. PAUL STEFAN

GUSTAV MAHLERS ERBE

EIN BEITRAG ZUR NEUESTEN GESCHICHTE DER DEUTSCHEN BÜHNE UND DES HERRN FELIX VON WEINGARTNER



1908

MÜNCHEN · HANS VON WEBER · VERLAG

INHALT

Empörung ist die Wurzel dieser Betrachtungen. Empörung wider einen der schmählichsten Siege der Philister über die Davidsbündler, wider die Blindheit der Sehenden, wider gehäufte Ungerechtigkeit, Empörung wider ein sinnloses Schalten, das zerstört, was es nicht fassen kann. Durch zehn Jahre hat in Wien Gustav Mahler gewirkt, hat Unerhörtes vollbracht, sich in edelstem Wollen verzehrt: in dieser Stadt durfte man es kaum mehr melden, ohne verdächtigt zu werden, draußen aber verschmähte man die Kunde. Wäre, was diesem Reformator der Wiener Hofoper gelungen ist, nicht in unserem kaum beachteten österreichischen Winkel geschehen, man würde es nicht wagen, da und dort über seine Werke und Pläne hinwegzusehen oder gar mit Fetzen daraus zu prunken und sich noch zu gebärden, als begönne man eben, die Erde aus ihren Angeln zu heben.

Aber nun ist es Zeit, Gustav Mahlers Erbe zu werten; schon darum, weil es bedroht ist, weil es uns entgleitet, weil es vergeudet wird; weil der gleichmütig heischende Alltag einen Mann an Mahlers Stelle gewürfelt hat, dem ein Zauberreich unter den Händen schwindet, indes er sich als Erlöser vom Bann des Zauberers feiern läßt.

So soll denn berichtet werden, was Gustav Mahler für die Wiener Hofoper und damit für die deutsche Bühne geschaffen, wie man ihn aufgenommen, gepriesen und vertrieben hat, und wie sein Erbe jetzt gewahrt wird. Sicher hätte das ein Besserer besser und genauer sagen können. Denn da ich angreifen muß, habe ich weder von Mahler noch von irgend jemand, der der Hofoper heute noch verpflichtet ist, Auskünfte begehrt. Wo meine Erinnerung nicht zureichte, mußten gedruckte Worte anderer helfen. Ein günstiger Zufall will es, daß einige Bühnenskizzen Rollers in der „Kunstschau" der Wiener Klimtgruppe den Sommer über ausgestellt sind. Sie hätten, diesen Blättern eingefügt, eine hinreißende Sprache geführt; doch auch Roller ist noch Beamter der Hofoper. Und so wird das erschöpfende Werk über diese ganze Zeit erst zu erwarten sein, wenn die Zerstörer von Mahlers Erbe völlig unter sich sind oder — wenn neue Tage des Aufbauens dämmern; also, da Herr von Weingartner noch genug einzureißen hat, nicht so bald.

Trotzdem hat dieses Buch eines Kämpfers sein Recht. Trotz-

dem ist es nicht hinausgeschleudert, es ist gerufen worden. Denn nicht bloß einen vereinzelten Schriftsteller hat die Empörung erfaßt, sondern sie beginnt weit über Wien und Österreich hinaus zu wirken. Fast täglich trafen mich, wo ich es am wenigsten vermutet hätte, Worte des Schmerzes, der Scham, der Wut. Ich habe nur gewagt auszusprechen, was viele denken; ich will es ohne Rücksicht tun. Und ich bitte alle, denen die Zukunft der deutschen Bühne Herzenssache ist, um Gehör. Hier ist keine Wiener Angelegenheit, kein Literatengezänk, kein Musikantenproblem. Es geht um mehr. Die Frage lautet: Opernbarbarei oder Feste der Bühne und Musik. Sie erhebt sich heute allerorten, und ich will zeigen, daß wir in Wien auf dem Wege zu einer Lösung waren und wieder abgedrängt worden sind.

Da ich in der Stadt der Beziehungen schreibe, muß ich noch einige Worte einschalten. Man rechnet auch mich, seit ich für Mahler eintrete, zur Mahlerclique. Mahlerclique aber sind alle, die nach einem halben Jahre noch immer nicht schmähen können, was sie vorher lobten, nicht loben können, was ihnen vorher wesensfremd und -feindlich war. Die „Mahlerclique" nennt Genie noch immer Genie, Unverstand noch immer Unverstand und die Art des Herrn von Weingartner bei ihrem Namen. Zu dieser Clique gehöre ich wirklich. Aber davon später! Hier habe ich nur, und auch das nur einem gewissen Wiener Geiste gegenüber, zu versichern, daß ich mich längst und allein durch sein Wirken zu Mahler hingezogen fühlte. Das Schicksal einer guten Sache drängt mich zu reden, wo mir Schweigen feig und unehrlich schiene.

MAHLER. ERSTE WIENER ZEIT.

Zu Beginn des Jahres 1897 stand die Wiener Hofoper unter der Leitung Wilhelm Jahns. Tatsächlich war der verdiente Mann damals nur noch ein Schattenkönig. Er kränkelte, war auch wohl müde geworden, und so war, begünstigt von seiner Gutmütigkeit, eine Vielherrschaft erstanden, die, wenn sie vielleicht sonst taugen mag, einem Theater das sichere Verderben bringt. Daß Sänger wie van Dyck, Winkelmann, Reichmann, Schrödter, Hesch, Grengg, die Renard und Mark der Bühne ver-

pflichtet waren, kommt nur insofern in Betracht, als sich das Publikum, wenn es kein Ganzes gab, wenigstens an einzelnen Leistungen schadlos halten konnte. Der Chor erfreute sich schöner Stimmen, aber auch seine Ordnung war gelockert, der Zusammenklang gefährdet. Der Ruhm des Orchesters, namentlich der südlich hellen Streicher, strahlte desto glänzender.

Der Spielplan bot wenig Besonderheiten, wenn man nicht die Vorliebe für Massenet und die dramatisierten Unfälle des verismo hervorheben will. Schärfer vielleicht als an andern deutschen Opernbühnen konnte man den Rückschlag gegen die Erscheinung Wagners beobachten, wie er der konservativen, formenfreudigen Art der Wiener entsprach. Die Kritik redete der rückwärts gewandten ,,Oper" eifrig das Wort; stand sie doch Wagner ohne Verständnis gegenüber, erhob, unaufrichtig genug, Brahms auf den Schild, predigte die Melodie, klagte über die Ungunst der Läufte, verhüllte das Haupt, sah nichts und wollte nichts sehen.

Aber die Werke Wagners bedeuteten für diese Zeit, mochten die Neuheiten kommen und versinken, das Problem der Operntheater, wie sie es auch noch für die unsere bedeuten. Es ist daher als Glücksfall zu betrachten, daß sie in Wien meist der Leitung Hans Richters anvertraut sein konnten, der sich noch an Wagners eigener Wirksamkeit entzündet hatte. Sein Wesen zu schildern erübrigt sich: er ist jedem Musiker eine feste Größe und niemand kann seinen Namen ohne Dankbarkeit nennen. Die Verehrung, die wir ihm zollen, wird aber nicht gemindert, wenn man sich eingesteht, daß er durchaus nicht alle Möglichkeiten des Dirigenten, nicht einmal die der Wagnervermittlung erschöpfte. Breit und behaglich gab er sich auch als Künstler; fügte sich allzu willig der Wiener Gemütlichkeit. Man spielte Wagner nicht zu häufig, damit die Wagnerianer nicht übermütig würden — denn es galt als ausgemacht, daß Wagner und seine Werke eine Parteiangelegenheit seien — und bei den Aufführungen schonte man nach gutem Brauche Sänger, Orchester und Publikum. Man hatte ein Rheingold mit Zwischenakten, eine Götterdämmerung ohne Nornenszene, hatte allenthalben in den ,,Opern" frische, fröhliche Striche. Richter tat mit. Der idealen Forderung genügte er in Bayreuth. Nichts wäre verkehrter, als

ihm daraus einen Vorwurf zu schmieden. Zehn Jahre Mahler haben viel geändert und was uns heute selbstverständlich scheint, wagte damals auch der treueste Jünger nicht für möglich zu halten. Die Wandlung selbst herbeizuführen, lag auch kaum in Richters Macht. Es ist immerhin bezeichnend, daß sich nach der Wiederherstellung des Philisteriums durch Herrn von Weingartner Arme im Geiste fanden, die sich zur Verteidigung sinnloser Striche auf Richter beriefen.

Jahn war viel zu sehr Künstler, als daß er die Notwendigkeit eines Wandels hätte übersehen können. Im April 1897 kam ein neuer Kapellmeister, Gustav Mahler, bishin in Hamburg tätig. Er war 37 Jahre alt, aus Kalischt in Böhmen gebürtig, hatte in Wien an der Universität und am Konservatorium studiert und dann das Theaterleben von unten auf kennen gelernt. Bad Hall, Olmütz, Laibach, Cassel, Prag und Leipzig waren sein Weg. Danach hatte er die Pester Oper zu einer kurzen Blüte gebracht. In den sechs Jahren seiner Hamburger Wirksamkeit war, nach Schiedermair, „Fabelhaftes" geleistet worden. Sein Ruf war der eines rastlosen, daher unbequemen Herrn. Trägheit, und welches Herkommen wäre nicht zuletzt Trägheit geworden, sei ihm der Erbfeind. Unerbittlich in der Sache, kenne er auch keine Rücksichten auf Persönlichkeiten und ihre Schwächen. Wahrlich zu allen Zeiten böse Empfehlungen, und gar erst für die Wiener Hofoper!

Übrigens erfuhr man bald, daß Brahms schon vor Jahren die Berufung Mahlers „mit überzeugtem Eifer" (Hanslick) betrieben habe. Er hatte den Don Giovanni unter Mahler gehört und gesagt, daß er sich einer so vollendeten Wiedergabe nicht entsinnen könne.

Mahler war als Kapellmeister verpflichtet worden, neben Richter, J. N. Fuchs, Hellmesberger und Bayer. Aber als er Ende April in Wien eintraf, wußte jeder, daß der schmächtige, fast unheimlich lebendige, gleichsam durch und durch glühende Mann, der künftige Direktor sein würde. Seine Kraft sollte sofort genutzt werden. Man übertrug ihm den nächsten Lohengrin. Die Aufführung war am 11. Mai. Die Ankündigung war kaum beachtet worden; denn was sollte ein neuer Dirigent in einer so völlig feststehenden Vorstellung zu sagen haben? „Um so größer war

die Überraschung am Abend . . . Schon nach dem Vorspiel, das — langsamer und verzückter als sonst — in unbeschreiblicher Reinheit und Verklärtheit vorübergezogen war, brach ..... ein Sturm des Jubels los und während der Aufführung wurde es für jeden klar, daß hier eine Persönlichkeit von ungeheurer Kraft walte, deren herrischer und unwiderstehlicher artistischer Wille es vermochte, seine Empfindung jedem einzelnen der zu einer ihnen selbst bisher fremden Höhe aufgepeitschten Darsteller und Orchestermusiker aufzuzwingen". (Richard Specht.) Auch das Geheimnis der Dirigentengröße Mahlers, sein scharfer Blick für das Wesentliche, im Theater also für die Bühne, wurde an diesem bedeutsamen Abend offenbar.

Noch begeisterter fast als die geradezu unterjochten Hörer war die Presse. Einmütig freute sich alles des Erfolges.

Eine Aufführung des Fliegenden Holländers im nächsten Monat, kurz vor dem Ende der Spielzeit, konnte ihn nur festigen. „Mahler hat den Opernchor wieder entdeckt", heißt es in einem Berichte. Ende Juli kam die amtliche Meldung, daß die Generalintendanz im Einvernehmen mit Jahn „die Stellvertretung in der Bühnenleitung vom 1. August angefangen dem Kapellmeister Gustav Mahler übertragen habe".

Es dürfte weder Zufall noch Weisung gewesen sein, daß schon der Kapellmeister Mahler seine erste Sorge Wagner zuwendete. Nicht als ob er hätte andeuten wollen, daß man ihn vorher mangelhaft gehört hätte. Solch kindisches Auftrumpfen gegen Vorgänger war Mahler immer fremd. Vielmehr hatte in ihm die Erkenntnis gesiegt, daß der Bühnenstil Wagners für uns noch nicht gefunden sei, daß die so vielfach besprochenen und damals noch bekämpften Werke des Meisters das nächste Problem der Opernbühne bildeten. Und einmal erkannte Probleme hat Mahler immer wieder und jedesmal neu zu lösen versucht. Er konnte sich nie genügen. Es gab ihm keine Höhe des Erreichten, die er nicht als Stufe des zu Erreichenden empfunden hätte. „Ohne die deutliche Ahnung eines unerreichbaren Ideales", sagt ein Theaterdirektor bei E. T. A. Hoffmann, „ohne rastloses Streben danach gibt es keinen Künstler." Aber nur Mahlers Einsicht ist größer geworden, nicht sein sich und andere verzehrender Eifer.

Dieser Eifer galt vor allem dem „Ring“. Das Rheingold zum ersten Male ohne Unterbrechung aufgeführt — man würde heute kaum glauben, daß es je anders sein konnte. In der Walküre waren alle Striche mit Ausnahme eines einzigen, aus praktischen Erwägungen vorübergehend verbliebenen, „aufgemacht“ und zum Schmerze der Betroffenen wurde für die Zukunft festgesetzt, daß die Barbareien mehr oder minder geschickter Schneider ausgemerzt werden sollten. Die geistvollen Erörterungen über die Zulässigkeit von Strichen bei Wagner blieben nicht aus. Man wähnte sie seither für ewig verstummt; aber in der glorreichen Zeit Weingartners ist das lästige Gerede wieder hervorgezerrt worden.

Immerhin ließ man, um denen entgegenzukommen, die ein zu spätes Enden der Vorstellungen fürchteten, fürs erste etwa den Siegfried und Tristan um halb sieben Uhr beginnen, eine halbe Stunde früher als gewöhnliche Aufführungen. Da der Wiener Verkehr zur Nachtzeit damals noch ganz anders versagte als jetzt, kann die vermittelnde Maßregel gebilligt werden. Der Kritiker Dr. Robert Hirschfeld allerdings, der Mahler geradezu schwärmerisch verehrt hat, bemerkte dazu: „Es ist mir nicht begreiflich, warum das Großstadtpublikum, welches der Aufführung von 6½ bis 10½ Uhr ungeteilte, ungeschwächte Aufmerksamkeit zuwendet, sein Interesse nicht mit gleicher Intensität auch von 7 bis 11 Uhr rege erhalten sollte“. (Wiener Abendpost vom 25. Oktober 1897.) Als aber im Juni 1908 Herr von Weingartner zum ersten Male und grundsätzlich Striche in Werken Wagners, zunächst in der Walküre „anbrachte“, verkündete derselbe Dr. Hirschfeld, der mittlerweile ein blindwütiger Verfolger Mahlers geworden war: „zweifellos unkünstlerisch ist das Durchhetzen eines ungestrichenen Wagnerischen Musikdramas von 7 Uhr bis zur völligen Erschöpfung der Sänger . . . Für matte Menschen, die von den harten Berufsgeschäften in die Oper eilen, um sich dort einem Genusse, aber keiner künstlerischen Arbeit hinzugeben, müßte sich manches Wagnerwerk wohl einige Kürzungen gefallen lassen. Richard Wagner ist nun einmal dem großen Publikum überantwortet und dieses will nicht mehr als eine edle Gemütsergötzung. Immerhin wären vollständige Aufführungen vorzuziehen, wenn es anginge, den Beginn

auf 6 Uhr anzusetzen und die Aufzüge durch mindestens halbstündige Erholungspausen zu trennen." Die „halbstündigen Erholungspausen" waren im Tristan unter Mahler eingeführt. Um 6 Uhr aber möge doch Herr Dr. Hirschfeld das Publikum ins Theater locken; ein anderer kann es nicht. Angesagte Festspiele, denen es vielleicht noch gelänge, haben wir ja in Wien nicht. Es wäre übrigens verfehlt, diese Auslassung Hirschfelds hier und in ähnlichen Dingen gerade aus geänderter Überzeugung zu erklären. 1897 konnte man eben noch fortschrittlich-wagnergetreu tun und dabei der allmächtigen Brahmsclique eines versetzen; 1908 galt es nur, einige kritische Anhänger Mahlers zu ärgern und die Verzweiflung der Weingartnerclique über die Taten ihres Idols mühsam irgendwie zu maskieren.

Schon am 1. September 1897 bat Jahn, dessen Zustand sich nicht gebessert hatte, seines Amtes enthoben zu werden. Mahler, also erst einen Monat lang sein Stellvertreter, wurde einstweilen zu seinem Nachfolger bestimmt und in den ersten Tagen des Oktobers endgültig zum Direktor der Hofoper ernannt. Es gab kaum einen, der sich darüber nicht gefreut hätte.

Alsbald wehte ein anderer Wind. Nichts weniger als die Abschaffung der Claque ward erwogen; die Sänger sollten sich verpflichten, sie nicht mehr durch Freikarten oder ähnliche Lockungen zu unterstützen. Anfangs mag das gegen die bezahlte Claque gewirkt haben, soweit nicht das „goldene Herz" etlicher Machthaber „gefährdete Existenzen" begnadigte. Der unbezahlten Claque zu Leibe zu rücken, war immer vergebliche Mühe. Von der Theaterlust und Schauspielerverehrung zumindest der Wiener sind Claque und Cliquenspiel nicht zu trennen.

Dann erwirkte Mahler eine Verfügung der Intendanz, durch die dem zuspätkommenden Publikum der Eintritt — außer in Logen und zu den Stehplätzen — während des Orchestervorspieles untersagt wurde. Wo es dem Direktor wichtig schien (regelmäßig bei Wagner), konnte das Verbot auch auf die während der einzelnen Aufzüge Einlaß Begehrenden ausgedehnt werden. Es war freilich hart, wenn man den Beginn einer Rheingoldaufführung auch nur um ein Weniges versäumt hatte, das Recht auf seinen Sitzplatz einzubüßen; aber die Unsitte, möglichst spät und geräuschvoll zu erscheinen, ist in Wien ausge-

rottet worden, sofern uns nicht Herr von Weingartner auch von dieser Tyrannei Mahlers wieder befreit.

Natürlich wurde hinter dem Bühnenvorhange erst recht gefegt. Die Sorge Mahlers waren von Anbeginn die edelsten Gaben der deutschen Oper, also neben den Werken Wagners und dem einzigen Beethovens die von Mozart und Weber. Schon im August hatte er Figaros Hochzeit dirigiert; und Dirigieren hieß bei ihm, auf neuem Grunde bauen, einen neuen Geist ausgießen. Daß es nicht der Geist Mahlers war, wie törichtes Geschwätz weißzumachen versuchte, sondern der Meister eigenster Geist, von Mahler mit der Inbrunst eines sehnsüchtigen Magiers beschworen, haben alle, die guten Willens sind, von Tat zu Tat andächtig miterlebt. Zuerst war grobe Arbeit zu leisten. Die allgemeine Opernschlamperei und die besonderen Manieren der souveränen Sänger ließen sich nicht auf einen Streich bezwingen. Oft mußten die Stimmen von Kadenzen und willkürlich eingestreuten Noten befreit werden; Dr. Hirschfeld beobachtet einmal, daß erst jetzt auf der Bühne gesungen werde wie sonst nur im Orchester. Dann aber mußten — und darauf war, wie es mit der deutschen Oper nun einmal stand, das Hauptgewicht zu legen — alle Mitwirkenden inne werden, daß nicht nur gesungen werden sollte. Die Mitwirkenden, nicht bloß die Sänger: jedes, auch das scheinbar geringste Glied des Ganzen, jede Einzelheit im Orchester, wurde jetzt dem Drama untertan. Wer unter Mahler auf die Bühne trat, der hatte zu singen und zu spielen; mit dem Rollen der Augen, mit dem Hindeuten auf das verliebte Herz war es vorbei. Ritter vom hohen Ton und kehlfertige Damen hatten da einen schweren Stand, und die besten Kräfte, die Mahler für Wien gewann, die Gutheil, die Mildenburg, Frauscher, Weidemann, Mayr, haben auch durch den Geist ihres Spieles und Beispiels wirken müssen.

Mahler war aber nicht nur sein eigener Regisseur, er war auch ein Erzieher der Sänger. In ungezählten, schier endlosen Proben wurde das Größte und Kleinste sorgfältig gelernt. Und kam die Aufführung, so zeigte sich die dämonische Macht des Mannes; dann war alles in seinem Bann und der brave X und die unbedeutende Y taten, was sie nicht tun wollten, und wußten nicht einmal, was sie getan hatten. Im Orchester führte der-

selbe Dämon den Bogen des Konzertmeisters und wachte über die unheimlich scharfen Einsätze der Pauke. Alles war verwandelt, alle Möglichkeiten waren gesteigert und ausgeschöpft.

Die erste Oper, die der Direktor Mahler leitete, war die Zauberflöte; meine Quellen erwähnen „glückliche szenische Neuerungen". Vorher war ihm der Tannhäuser zugefallen. Demnächst erweckte er Lortzings Zar aus neunjährigem Schlafe. Man merkt die Linie Mahlers; doch hatte er auch die Oper Fledermaus und, als erste Neuheit, Dalibor geleitet, eine heroische Oper Smetanas, die er schon durch kluge Einrichtung des letzten Aufzuges zu heben wußte. Der Dezember brachte das Gastspiel der Mildenburg und sicherte der Hofoper einen unschätzbaren Gewinn. Einmal war sie auch Fidelio; Schrödter erhielt zum erstenmal den Jaquino zugewiesen. „Mahler weiß durch solche Verschiebungen in der Besetzung das Interesse für althergebrachte Opern im Publikum zu erhöhen", schrieb damals Hirschfeld. Einige Jahre darauf nennt man diese schon geschilderte Mühe Mahlers um große Schöpfungen sinnlose Experimente eines exzentrischen Gesellen.

Die nächsten Neuheiten, Tschaikowskys Eugen Onegin, Bizets Djamileh und die Bohême von Leoncavallo wurden, sorgfältig vorbereitet, ansehnliche Erfolge. Die Bohême, in der Hofoper heute durch die Puccinis verdrängt, fiel noch Jahn zur Last. Die Vorstellung hatte es nicht zu entgelten.

Man hat Mahler oft vorgeworfen, daß er so wenig neue Werke aufgeführt hat. Mit Unrecht. Da galten zuerst rein praktische Erwägungen. Nichts verstimmt — in Wien wenigstens — Intendanz, Publikum und Kritik leichter, als der Mißerfolg einer Neuheit. Drei oder vier Mißerfolge hintereinander sind vollends unsühnbar: das schöne Geld, das die „Ausstattung" verschlingt, die verlorene Zeit und Mühe! Ein wirklich großer Erfolg einer neuen Oper ist seit Wagner nur selten vorgekommen. Und wenn es auf deutschen Opernbühnen überhaupt schwer ist, mit Neuem und gar mit Gediegenem durchzudringen, so ist es in Wien fast unmöglich. Die Hörerschaft des Hoftheaters, ihrer Schichtung und ihrem Geschmacke nach konservativ, erschrickt vor Ungewohntem, sucht das Spielerische, das greifbar Melodiöse und vor

allem die möglichst spitze dramatische Wirkung. Was aber dem Durchschnitt billig ist, ist wiederum den Geschmackvolleren kaum recht; die Kritik rügt die Leichtfertigkeit des Neulings und verdirbt den Leuten die Freude. Eine Neuheit, die der Wiener Hofoper ganz und gar zusagte, ist in den letzten Jahren nicht geschrieben worden. Die Salome wurde aus muckerischen Bedenken verboten; Pfitzners Rose vom Liebesgarten war anfangs nur mit Künsten und Kniffen zu halten. Alles andere hat man durch kürzere oder längere Zeit hingenommen und dann plötzlich nicht mehr gemocht, wie Kinder ein Spielzeug wegwerfen. Oder der errungene Erfolg blieb mit einer Persönlichkeit verknüpft, die der Bühne verloren ging. Beständig war fast nichts als das Wertlose. Man konnte also Mahler entweder die „ungünstigen" Kassenberichte oder die Neigungen des Publikums vorhalten.

Mahlers Neuheiten sind seine einzigen Kompromisse gewesen. Er hat sie häufig von dort geholt, wo das Problem Wagner in seiner drückenden Größe noch nicht empfunden wurde, von den Nichtdeutschen. Oder aus Zeiten, in denen Wagner noch nicht mit seiner vollen Wucht gewirkt hat. Freude konnte er an ihnen selten haben, Überzeugungen fast nie vertreten. Aber so oft das schwere Geschütz gegen ihn angefahren wurde, grollte es aus dem Donner: wo sind deine neuen Opern geblieben und was ist aus ihnen geworden?

Häufig flüchtete der Direktor in die zartere Welt vergangener Jahrzehnte; dann kamen die wundervollen Erweckungen, an die man entzückt zurückdenkt. Gluck, Weber, Lortzing, Nicolai, die ältere französische Oper eröffnete sich einem behutsamen Schätzer, einem sinnigen, an alten Volksliedern gebildeten Freund auch bescheidener, einfacher Mittel. Freilich, was Mahler noch einfach dünkte, war anderen schon bedenkliche Verfeinerung, ja Sensation.

So kam es zunächst zu den schönen Aufführungen der Weißen Dame, die durch viele Proben gewonnen waren. Gleich darauf erschien der Freischütz, diese Beute jeglicher Schmierennachlässigkeit, in neuer Würde. Schon damals wies sich Mahlers Streben, die Anfänge des Musikdramas bloßzulegen. Sie sind für jeden, der die Geschichte der deutschen Oper kennt, leicht zu merken: gezeigt hat sie erst Mahler. In der ersten Zeit hat

es ihm selbst Dr. Hirschfeld erlaubt; in der Folge, und als er sich vollends erkühnte, Fidelio als Musikdrama zu enthüllen, kratzte es schrill auf der Merkertafel. Der Freischütz wurde endlich wieder in drei, statt in vier Aufzügen gegeben. Eine große Enttäuschung harrte der Schaulustigen. Die Gespenster der Wolfsschlucht zeigten sich nicht mehr in ihrer leibhaften Lächerlichkeit, sondern waren durch Wolken, durch geheimnisvolle Lichter und Schatten angedeutet. Der Reiz des deutschen Waldes mochte wieder wirken, den unsere Phantasie mit allerhand Spuk bevölkert hat. Wozu erst ein Panoptikum? Heute ist das „Andeuten" fortschrittlichen Regisseuren geläufig. 1898 aber feierte die „Natürlichkeit" der Ausstattung noch allgemein ihre Triumphe. Auch war die deutsche Ausgabe von Appias Buch „Die Musik und die Inszenierung" noch nicht erschienen, die solches Aufsehen erregt hat.

Mahler ist also hier vorangegangen. Verstanden hat ihn fast keiner; die meisten verargten es ihm, daß er der deutschen Volksoper ihr Recht, mit volkstümlichen Mitteln zu wirken, vorenthalten habe.

Daß es sich um ein bewußtes Vorgehen handelte, erwies seine Inszenierung des „Ringes". So rühmte Hirschfeld „das gespenstische Seilwerfen — ohne Seil" in der Nornenszene; berichtete, daß jetzt bloß der Walhallaprospekt am Schlusse der Götterdämmerung brenne, die „dämmernde Götterfamilie" nicht mehr erscheine; ja ging so weit, gegen den Wurm im Siegfried Hilfe herbeizurufen, die nur in Übereinstimmung mit den Vorschriften Wagners erfolgen möge. „Zweifel können bei der bestimmten Tonsprache des Wagner-Orchesters nicht entstehen." Leider sind Wagners Vorschriften in diesem Falle sehr deutlich, und es wird schwer halten, das eine zu tun und das andere nicht zu lassen. Da ist es doch aufrichtiger, mit Appia zu sagen, daß Richard Wagners szenische Anschauungen der Größe seines Wollens noch nicht entsprechen; daß Wagner der Bühne der Zukunft viel mehr gab, als er selbst wußte, mehr vor allem, als er von der Bühne seiner Zeit je empfangen konnte. Mahler ist diese Erkenntnis immer gegenwärtig gewesen. Und darum hat er auch wagen dürfen, mit aller gebotenen Ehrfurcht szenische Forderungen Wagners nach seinem Empfinden, dem Empfinden

einer neuen Zeit, zu deuten, durch Roller verständnisvoll unterstützt. (So sind gelegentlich aus den reitenden Walküren stürmende Wolken geworden.) Später hat man ihm das, Hirschfeld voran, arg verübelt.

Nach Rezniceks zierlicher Donna Diana erschien die Kriegsgefangene von Karl Goldmark. Die Musik war nicht stark genug, die Langeweile des Textes, den ein dichtender Pastor aus dem ersten Gesange der Ilias gezimmert hatte, für die Dauer zu bannen. Dennoch — der so oft erfolgreiche Tonsetzer Goldmark war wieder gehört worden und die Hofoper hatte ihm nach Kräften gegeben, was sein war.

Eine Schrift, die Gustav Mahlers Erbe sichtet, muß auch sein WIRKEN IM KONZERTSAAL gebührend einschätzen. Wien hatte bis in die letzten Jahre ein einziges Symphonie-Orchester, die berühmten Philharmoniker, das Orchester der Hofoper. Sie geben ihre acht Konzerte an Sonntagen mittags; dazu kommt noch das außerordentliche Nicolai-Konzert. Den Dirigenten wählen sie jährlich. Lange Zeit hindurch, zuletzt 1898, war es Hans Richter gewesen. Für das Konzertjahr 1898—99 lehnte er ab. Richter, dem es an Anerkennung gewiß nie gefehlt hat, war mit Wien selten zufrieden. Sein Blick haftete an günstigeren Verhältnissen und Bedingungen, die er schließlich in England gefunden hat.

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß den so gerne Behaglichen der Himmelstürmer Mahler gestört hat; daß er sich unwillkürlich zurückgedrängt sah. So grollte er und ging später. „Er ist der Wiener nie recht froh geworden", schrieb Hirschfeld. „Seine Wirksamkeit in Wien ist von stets wiederkehrenden Demissionen durchzogen. . . . . Bald scheint ihm die Untätigkeit, bald die Tätigkeit einer Opernleitung die Arbeit zu verleiden". Man nahm das Vorzeichen seines eigentlichen Abschiedes von Wien nicht zu schwer. Wenn hier einer, der etwas kann, fortzieht, so zeigt man ihm, daß er ersetzlich ist. Erst nach einiger Zeit naht die Reue; dann fahndet man nach einem Sündenbock. Es war also nur billig, zuguterletzt über Mahler herzufallen, weil er Hans Richter vertrieben habe. Wäre dem so, was hätte näher gelegen, als den Meister jetzt, wo Mahlers Joch nicht mehr auf der gezüchtigten Stadt lastet, zurückzuführen? Aber daran hat gar niemand gedacht.

Die Philharmoniker hatten keinen Führer, wandten sich an Mahler, und er sagte zu. Drei Jahre ist er ihr Leiter gewesen. Die Erfolge des Orchesters waren nie größer; auch die äußerlichen, in Ziffern bemessenen. Es war fast unmöglich, bei den Konzerten einen Platz zu erkämpfen. Man überbot sich in Beifall und Lob. Mahler wirkte auch hier wie ein Neues, ein gänzlich Unerhörtes, wirkte so, obwohl Richters musikalisches Fühlen im Konzertsaale ungehemmt entströmen konnte; obwohl des Vorgängers Art jedem geheiligt war. Ein Blick, eine leise Handbewegung, ein leichtes Heben des Armes beherschte das feinnervig gewordene Orchester. Mitwirkende und Zuhörer fühlten die selbstverständliche Sicherheit dieser Leitung, das Zwingende dieses Willens, das Walten einer gleichsam überirdischen Macht. Eine Vorstellung dieses Zaubers, dem man einmal erlegen sein muß, können Worte nicht vermitteln. Wen die geheimnisvollen Ahnungen E. T. A. Hoffmanns erfüllen, wem dieses vielleicht Tiefste, was über die verborgenen Quellen der Musik heute noch zu verraten war, Ereignis geworden ist, der wird Mahler als die Wirklichkeit solcher Möglichkeiten erkannt haben; eine Wirklichkeit, die man ins Reich der Träume verwiesen hatte. Aber wer Mahler erlebt hat, kann nicht mehr vergleichen und abwägen: was er bietet, ist so, wie er es bietet, in jedem Augenblicke notwendig. Es gibt kein Mehr und kein Anders.

Mahlers Programme brachten Beethoven und immer wieder Beethoven; es gab Konzerte, in denen überhaupt nur Beethoven gespielt wurde. Daneben fand der Hörer von Rameau bis auf Richard Strauß alles, was er mit Recht erwarten konnte. Für jedes einzelne Mal waren die einzelnen Stücke mit besonderer Sorgfalt aneinander gereiht. Die reinen Orchesterkonzerte herrschten durchaus vor; mitwirkende Solisten, selbst die besten, waren selten gebeten.

Mit all seiner Lebhaftigkeit hat sich Mahler, wie schon früher in Prag, für Bruckner eingesetzt, wozu damals Mut, viel Mut gehörte. Eine seiner Symphonien mußte noch aus dem Manuskript dirigiert werden und es geschah, wenn ich nicht irre, das erstemal, daß man es wagte, sie vollständig aufzuführen.

Die Liebe zu Beethoven war bei Mahler größer, als man gemeinhin gestattete. Er suchte den vergötterten Werken nicht

nur bis in jede Einzelheit gerecht zu werden, er wollte sie auch von Schlacken reinigen, die er mit seinem ans Wunderbare grenzenden Empfinden für die Feinheit des Instrumentalklanges wahrzunehmen glaubte.

Zwei Nicolai-Konzerte brachten die Neunte Symphonie Beethovens mit Instrumentationsänderungen von Mahler. Der Laie erschrickt vielleicht, wenn er von solchem Beginnen hört; Wagners von einer verständnislosen Kritik aus der Welt geschwiegene Schrift „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens" wird ihm sagen, daß Beethoven durch die Unvollkommenheit der Blasinstrumente seiner Zeit, wohl auch durch seine Taubheit gehindert war, das seiner Absicht Angemessene ausführen zu lassen. Hält man sich, schon bei der Eroica, an den Buchstaben, so wird der Vortrag leicht undeutlich und das Melos versagt sich. Zur Abhilfe schlägt Wagner eine ganze Reihe von Änderungen in der Instrumentation wie auch in den Gesangsstimmen vor. Man soll „über keinen Takt einer Tondichtung, wie der Beethovens, ohne deutliches Bewußtsein davon hinweggleiten, es sei denn, daß es uns nur darauf ankomme, zu ihrer Aufführung etwa so den Takt zu schlagen, wie dies gemeinhin von unseren wohlbestallten akademischen Konzertdirigenten geschieht, von deren Seite ich mich aber trotzdem darauf gefaßt mache, wegen meiner ..... Vorschläge als eitler Frevler an der Heiligkeit des Buchstabens behandelt zu werden."

Mahlers Verbrechen bestand darin, noch größere Deutlichkeit anzustreben. Verdoppelungen der Holzbläser, Retouchen in den Vortragszeichen, die Verwendung eines 3. und 4. Hörnerpaares und im Schlußsatz einer 3. und 4. Trompete, Verschärfungen, Verstärkungen und Abdämpfungen des Klanges sollten helfen, die klar erkennbaren Absichten des Meisters zu erreichen. Manche freilich behaupten, Beethoven habe Undeutlichkeit gewollt; hätte er vollkommenere Instrumente gebraucht, so hätte er sie erfunden. Worauf Max Graf mit Recht antwortet, Beethoven sei eigentlich doch Tondichter und nicht Instrumentenmacher gewesen. Aber es war noch folgerichtig, die Notwendigkeit von Änderungen überhaupt zu leugnen. Die „Fortschrittlichen" gefielen sich darin, jetzt wiederum Mahler zu verketzern, weil er an der Heiligkeit der Buchstaben Wagners gefrevelt hatte.

Im Nicolai-Konzerte von 1899 wurde Mahlers II. Symphonie in C-moll aufgeführt. Es war ein großer Eindruck. In den Berichten schulmeisterte es recht ergötzlich; die eigentlichen Ungezogenheiten gegen den Komponisten Mahler begannen erst später. Von seinen Tonwerken ist hier nicht zu sprechen; der Leser sei auf Richard Spechts Mahlerbüchlein (Gose und Tetzlaff, Berlin) und die Ergänzungen im ersten Maiheft der „Musik" von 1908 hingewiesen.

Wer die von Mahler geleiteten philharmonischen Konzerte besucht hat, wird erlebt haben, was er kaum je wieder erleben dürfte. Dieser Besitz ist mit am wertvollsten im Erbe Mahlers.

Es war eine kurze Freude, diesen Mann und dieses Orchester vereint zu sehen. Die Philharmoniker lieben Ruhe und Bequemlichkeit; nur keine Aufregung, nur keine Proben! Mahler aber war gegen die Nächsten und Fernsten unerbittlich wie gegen sich, ließ nicht nach, arbeitete bis zur Ermüdung und hatte die ganze Nervosität des modernen Menschen und Musikers. So ist manches Schroffe in seiner Strenge zu erklären. Verstimmungen ergaben und mehrten sich. Im Theater war man Mahler untertan; in der philharmonischen Republik konnte man ihm den Herrn zeigen. Es geschah, und so, daß Mahler noch während des dritten Jahres die Leitung der Konzerte niederlegte. Übrigens verdankte gerade das Mahler stets so feindlich gesinnte Orchester der Hofoper seinen Bemühungen die bedeutende Erhöhung der Pensionsbezüge.

An Mahlers Stelle trat Hellmesberger, Urwiener, gewissermaßen ein Kind des Orchesters, ein Mann der Tradition. Er wurde denn auch von den Philharmonikern mit Jubel aufgenommen. Die Gemeinde Wien soll ihn beim ersten Konzerte mit einem Lorbeerkranz begrüßt haben, und alle, denen Mahler zu viel gewollt und gekonnt hatte, atmeten auf. Es war die erste Befreiung, ein Vorspiel dessen, was sich unter Weingartner begeben sollte. Nun wurde fröhlich drauf los gespielt. Aufführungen von Werken aller „guten Musiker" Wiens sicherten die Freundschaften, und es wäre ein paradiesisches Leben geworden, wäre nur nicht das Publikum beharrlich ausgeblieben. Die Leute, die sich zu den von Mahler geleiteten Konzerten gedrängt hatten, — mußte doch einmal eine Aufführung von Mozarts Jupiter-Sym-

phonie und Beethovens Fünfter des ungeheuren Andranges wegen sogar wiederholt werden — schienen zu merken, was geschehen war. So sehr die philharmonischen Konzerte für viele Modesache oder Anstandspflicht sind, ein unwillkommenes Fasten vor dem Sonntagsdiner, durch allerhand „klassische" Geräusche verschärft: ein gewisses Maß mußte auch in der Langeweile gewahrt werden. Das war der Kasse wegen peinlich. Aber das Orchester behielt nun erst recht seinen Kopf. Nur ein lächerlicher Zufall vertrieb Hellmesberger.

Jetzt wurden Schuch, Muck, Mottl und Richard Strauß berufen, als sollte gezeigt werden, daß die Stadt keinen der Philharmoniker würdigen Dirigenten habe. Einen positiven Beweis für diese Annahme erbrachte mit Glück der Hofkapellmeister Schalk, der die heimische Temperamentlosigkeit vertreten durfte. Wenn namentlich Strauß und Mottl viel Gutes, ja Hervorragendes geleistet haben, wenn man mit der Eigenart bedeutender Dirigenten vertraut geworden ist, so hat doch jeder gewünscht, daß das regelmäßige Proben und Dirigieren von einem Schnellzug zum andern beendet werde. So hat sich hier neuestens für Weingartner ein Feld eröffnet.....

Wir kehren zu den Ereignissen im Hofopern-Theater zurück. Ein schöner Abend vereinigte Haydns Apotheker und Lortzings Opernprobe. Es folgte Siegfried Wagners Bärenhäuter. Die kaum zu überbietende Aufführung wurde oft und oft wiederholt. Moritz Frauscher und Selma Kurz konnten der Hofoper gewonnen werden. Als Johann Strauß starb, wurde sein Totenfest gefeiert, wie es sich gebührte: man spielte die Fledermaus und vorher den Donauwalzer, der nicht ein bißchen weniger heiter klingen wollte.

Das Spieljahr 1899—1900 begann mit einem lustigen Vorfall. Richter leitete wieder einmal die Walküre — er war überhaupt nichts weniger als zurückgesetzt — und kam um 25 Minuten früher zu Ende als Mahler; genau um dieselbe Zeit, die 1908 Weingartner durch Striche erübrigen wollte. Neu vorbereitet erschien nach längerer Pause Fra Diavolo. Man konnte sich damals im Lobe nicht genug tun; heuer, als Direktor Weingartner die Oper „entdeckte", tat man, als erinnere man sich der Vorstellung

unter Mahler nicht. Eine der von der Not eingegebenen Neuheiten war Rubinsteins Dämon. Um so mehr bedeutete eine Auffrischung der Meistersinger; sie waren nach Hirschfeld zum ersten Male in Wien auf den Ton des leichten musikalischen Lustspieles gestimmt. „Dieses Meisterensemble konnte selbst von Bayreuth nicht übertroffen werden. Es wäre übel angebracht, hier bloß von einer guten Regie zu sprechen.“ Wieder drängt sich die Gegenwart zum Vergleich auf. Eine der Taten Weingartners sollte, so wurde ausposaunt, eine Aufführung der Meistersinger „zum ersten Male im Stile eines musikalischen Lustspiels“ sein. Man sieht, die Mühe wäre vergebens gewesen; doch ist es gar nicht dazu gekommen.

Danach kam ein junger Wiener Komponist zu Worte, Alexander von Zemlinsky, der schon durch seine Anfänge Achtung geboten hatte. Seine Märchen-Oper „Es war einmal“ wurde ein schöner Sieg, und jedermann deutete ihn als ein ungewöhnliches Versprechen. Zemlinsky aber, auf den schon Brahms aufmerksam geworden war, mußte noch Jahre hindurch, Tag aus, Tag ein, die dümmsten Operetten leiten, bis es ihm in der Volksoper gelang, Opernvorstellungen fast aus dem Nichts hervorzuzaubern. Da wurde er endlich an die Hofoper berufen; weil er nämlich mit Mahler in persönlichem Verkehr stand, sollte jeder Schein einer „Protektion“ vermieden werden. Aber es war zu spät geworden. Schon war bekannt, daß Mahler gehen würde, und Zemlinsky, eine in Vielem Mahler verwandte Natur, hatte bald unter den Anfeindungen zu leiden, die diesem zugedacht waren. Das zweite Opernwerk Zemlinskys, den Traumgörg, hatte Mahler angenommen und seinem Nachfolger besonders empfohlen. Trotzdem, oder vielleicht eben deshalb, wurde es alsbald abgesetzt; und der himmlischen Unbefangenheit, die Herrn von Weingartner so gut läßt, war es gelungen, einen der besten Künstler Wiens zu kränken und ihm die Hofoper zu verleiden.

Nach einer Aufführung von Tschaikowskys Jolanthe wurde mit Frau Bellincioni Fedora von Giordano italienisch aufgeführt. Mahler hat die fast noch allgemein übliche Unsitte, daß ein Gast in fremder, die heimischen Kräfte in deutscher Sprache nebeneinander singen, abgeschafft. Verlangten etwa Lilli Lehmann oder Caruso italienisch, so mußten alle italienisch singen. Der

Schwierigkeiten, die sich insbesondere für den Chor ergaben, achtete man nicht. Erst Weingartner verdanken wir neuerdings einen französisch singenden Tenor im deutschen Ensemble.

In das Jahr 1900 fielen die ersten Verluste des Theaters unter Mahler. Zuerst ging Marie Renard. Ich will gleich hier, ohne einem, der von uns geschieden ist, Steine nachzuwerfen, einen typischen Fall dieser „Vertreibungen" schildern, deretwegen später Mahler oft geschmäht worden ist. Da ist ein Liebling des Publikums, launisch, tyrannisch, durch die Lockungen des amerikanischen Goldes verwirrt, entschlossen, sich nichts sagen zu lassen. Auf der andern Seite der immer tastende, bald versuchende, bald verwerfende Mahler, nervös, erregt, über Unmanieren oder gar Störungen aufgebracht. Der Liebling fügt sich nicht. Der Direktor findet eine andere Kraft seines Faches, beschäftigt sie, sie gefällt. Das Unglück ist geschehen. Der Liebling verläßt uns. Je ne suppose rien, j'expose. Das Ergebnis: nach und nach sind außer Fräulein Renard van Dyck, Naval, Frau Saville und andere gegangen. Ein wirklicher Verlust war das Scheiden von Edith Walker, einer der vollkommensten Altsängerinnen der deutschen Bühne. Wie wäre er zu vermeiden gewesen? Gerade sie wollte sich als Sopran versuchen und Mahler war störrisch genug, ihre Stimme nicht verderben zu lassen. Sie ist dann, fern von Wien, selbst zur Einsicht gekommen. Übrigens hätte Mahler, der so vieles gegeben hat, auch manches nehmen dürfen.

Und wie sähe es denn in Wien ohne Theateraffairen aus? Wohin kämen die Nutznießer des Kulissenklatsches? Die unterschiedlichen Plauderer unterschiedlicher Zeitungen? Was würde aus Wien ohne Aufregung, ohne Parteiungen, was geschähe, wenn sich ein Jahr lang alles verabredete, in Züchten bei der Sache zu bleiben? Man würde es unausstehlich langweilig finden. In einem Theater hingegen, wo sich zwei ohrfeigen oder wo es Weinkrämpfe gibt, wo Anhänger und Gegner eines Persönchens toben, — einer Sache wegen erhitzt man sich gewöhnlich nicht —, muß man doch gewesen sein! Sensation, liebe Mitbürger, Sensation um jeden Preis! Wenn dann die „Hetz" vorbei ist, sagt euch eure Zeitung, daß dieser Direktor Mahler an allem Schuld trägt. Und ihr seid erleichtert, und ein anderer ist beschwert.

Wir wenden uns zu Erfreulichem. Ein neuer Versuch mit Figaros Hochzeit gelingt noch ganz anders als die früheren. „Die Aufführung müßte ein Schaustück der Fremdensaison werden" (Hirschfeld). Dergleichen hat aber unsere Intendanz nie bedacht, auch nicht, als später der Mozartzyklus kam; vermutlich um das Privileg Münchens nicht anzutasten. Sogar Così fan tutte erscheint wieder, zum hellen Entzücken der Kenner. Im Spielplan war die Oper auch diesmal nicht zu halten. Das sollte nicht einmal versucht werden, meint Hirschfeld. Die „Repertoireoper, diesen scheußlichen Begriff einer unentrinnbaren musikalischen Fütterungsstunde, haben wir durch Wagners Schriften... gründlich verachten gelernt" . . . und weiter: „es gibt Kronschätze, die man nicht täglich zeigen kann". . . . weiter: für „Inseln im Publikum" arbeitet Mahler. Er sorgt dafür, daß die Inseln, „die auch einen eigentümlichen Hang für unverkürzte Wagneraufführungen und andere wunderliche Dinge haben, immer größer werden." 1908 ist das alles anders. Da spricht Hirschfeld von der Verwüstung des Spielplanes, nennt die „Inseln" Mahlerclique, die seltsamen Leute, die sich gegen Striche in Wagners Werken auflehnen, Snobisten und — sich selbst einen Charakter.

Così fan tutte war die erste Inszenierung auf der Drehbühne. Die Seccorezitative begleitete Mahler auf dem Klavier.

Neu vorbereitet, wurde Rienzi in prächtiger Besetzung gegeben. Auch die jüngste Gegenwart meldete sich: Josef Reiters Bundschuh und Thuilles Lobetanz. Zugleich wurden Slezak und die Damen Kittel und Förster-Lauterer verpflichtet; Bruno Walter begann sich als Dirigent Anerkennung zu erkämpfen und Gustav Brecher war, wenn auch nur vorübergehend, in Wien tätig.

Kaum hatte Marie Renard die Hofoper verlassen, so kam ein alsbald der Bühne gewonnener Gast, Marie Gutheil-Schoder aus Weimar, an die dann manche Rollen des früheren Lieblings gelangt sind. Frau Schoder ist die sinnlich klingende Stimme nicht gegeben, was man sie in Wien lange Zeit schwer entgelten ließ. Um so größer ist ihre Gesangskunst. Als Darstellerin ist ihr nur die Mildenburg gewachsen. Erstaunlich vielgestaltig, in eine Geberde, einen Blick jede Leidenschaft der Frau bannend, besitzt sie im Übermaße Geist, Schalkhaftigkeit, Anmut, selbst Humor. So war sie bestimmt, eine Hauptstütze für

Mahlers Stil zu werden. Der Direktor hat sie tapfer und trotzig durchgesetzt; Publikum und Kritik sind langsam überwältigt worden. Denn in Wien ist man geneigt, das reine Widerspiel der Frau Gutheil zu schätzen, die „Mordsstimme", deren Träger und vollends Trägerin man alles weitere nachsieht.

Mit der Gutheil als Frau Fluth konnte Mahler die „Lustigen Weiber" wagen. Es war ein weiterer Schritt. Wieder enthüllte sich eine scheinbar harmlos tändelnde Oper, von vielen geringgeschätzt, als heiteres Drama; aus der in Wahrheit so überaus feinen Partitur des braven Nicolai, wie ihn Hirschfeld nennt, die gerade Verdis Falstaff gegenüber ihre Kraft gezeigt hat, quollen neue Wunder. Darin offenbarte sich eben Mahlers Genie, daß er Altes, jedermann Geläufiges auf eine ganz neue Weise sah, daß sich ihm das Wesen zufälliger Erscheinungen ergab, daß er aus dem sprunghaft tastenden Hin und Her der älteren Oper das Musikdrama löste. Wie es bei Schopenhauer heißt: „Es ist, als ob, damit der Genius in einem Individuo hervortrete, diesem ein Maß der Erkenntniskraft zugefallen sein müsse, welches das zum Dienste eines individuellen Willens erforderliche weit übersteigt . . . Wer dieses (das Wesen solcher Erkenntnis) wohl gefaßt hat, . . . wird nicht mit den Leuten glauben, daß die Zeit etwas wirklich Neues und Bedeutsames hervorbringe . . ."

Es ist auch nicht an dem, daß Richard Wagner den erhabenen Gedanken des Musikdramas aus dem Nichts geformt hätte. Er selbst spricht es deutlich genug aus, daß es ihm um die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik gehe; daß er in den alten Griechen seine Vorläufer habe, daß der große Zusammenhang nie ganz unterbrochen gewesen sei. Wagners Tat war die Erkenntnis dieses Zusammenhanges, war die Verwirklichung dessen, was anderen Traum geblieben ist. Leuchtete er in alle Zukunft, so hat in seinem Licht Mahler manche Vergangenheit erhellt, manches ausgeführt, was Wagner angedeutet hat. Unsere faulen und törichten „Meinungen" aber wurden aufgeschreckt, rieben sich die Augen und jammerten über den gebrochenen Frieden der von Wagner doch noch nicht verseuchten „Oper".

So hohen Zielen zu genügen, mußte selbst die von Mahler

neu begründete Kunst des Opernspieles weiter ausgebildet werden. Frau Gutheils Anwesenheit hatte manche Anregungen gegeben; die Befreiung von der „Oper" wurde jetzt vollkommen. Jeder hatte seinen Part durchzuleben und ohne Rücksicht auf die Fesseln des geschlossenen Musikstückes, einzig nach der Forderung der Bühne zu gestalten. Längst gab es kein Duettsingen mehr mit gegenseitigen Verständigungszeichen für Einsätze, kein Ensemble habtachtstehender Puppen, denen nur der Blick nach dem Taktstock gemeinsam war. Kein Auge hatte den Dirigenten zu suchen, der gleichwohl den ganzen Raum der Bühne beherrschte. Ungehemmt konnte der Sänger gestalten. Frau Gutheil, überdies ein Wunder an musikalischer Unfehlbarkeit, entzückte als Frau Fluth auf neue Weise durch die noch größere Unwillkürlichkeit ihrer Bewegungen, durch ihren Übermut, durch ihre schäumende Laune. Sie durfte, wo es ihr nur paßte, auch von Dirigent und Publikum abgewendet, singen und tollen. Mahler hat sie, wie die Mildenburg, immer gewähren lassen und nur die anderen gelehrt, sich dem gebotenen Beispiel freiester Schönheit anzugleichen. Es kam zu Nuancen der Darstellung, die ungeahnte Feinheiten bloslegten, schlummernde Beziehungen wachriefen. Dabei fehlte jedes aufdringliche Zuviel. Gute Beobachter des Theaters, wie Ferdinand Gregori, merkten auf; und ein Kritiker wünschte einen Kinematographen herbei, der alles hätte verzeichnen und bewahren können.

Nachdem noch eine von Walter geleitete Wiederbelebung von Verdis Maskenball den Freunden romanischer Sanglichkeit und üppiger Stimmen zu Danke gewesen war, gelang ein neues Wagnis. Hoffmanns Erzählungen wurden dem Spielplan eingefügt. Das hätte seine Bedenken auch anderswo gehabt, sofern man Offenbach bloß als Operettenkomponisten einschätzt; in Wien war es geradezu ein gefährliches Beginnen, denn auf dem Werke lastete das furchtbare Unglück, das zu Beginn der achtziger Jahre im Ringtheater geschehen war. Dort waren bei einer Aufführung der Oper Hunderte in Flammen und Rauch umgekommen. Seither sind Hoffmanns Erzählungen vergessen geblieben. Mahler nahm den dämonischen Treffer Offenbachs auf. Zwar kam eine andere Wiener Bühne noch rasch zuvor. Aber das

Hofoperntheater gab, wie immer, ein ganz anderes Stück; und hatte damit einen der größten Erfolge seit langem und auf lange hinaus. Diese Musik, die der Kapellmeister Kreisler ersonnen haben könnte, mußte Mahler anziehen; er hat sie Kreislers würdig vermittelt. In ungezählten Proben zeigte er dem Orchester den Abgrund dieser leichten Operettenweisen; es ward ihrer bis zur Vollendung inne. Noch in der Hauptprobe wurde, wie Hanslick erzählt, die Einleitung des G-dur-Walzers von den Violinen mindestens sechsmal wiederholt, ehe Abschwächung und Steigerung dem Dirigenten genügte. Die bekannte Barcarole, fast schon zu wenig Kreisler und zu viel Offenbach, wurde als Zwischenspiel nach dem zweiten Aufzug, namentlich so oft Mahler selbst dirigierte, zur Wiederholung begehrt. Frau Gutheil verkörperte Olympia, die Automate, Giulia, die venezianische Kurtisane und Antonia, das deutsche Mädchen aus der Blütezeit der Romantik: dreimal erlebter Hoffmann. Auf das Siegreichste erlag diese Begnadete dem Geiste des Werkes; durch sie sprach der Kammergerichtsrat Hoffmann, wie durch sie später Mozart und über Götzens Käthchen hinweg Shakespeare sprechen sollte.

Damals begann Mahler seine Neuheiten doppelt zu besetzen, teils weil er nicht von Zufällen oder Launen des einzelnen Sängers bedroht sein wollte, teils weil die Absage einer Vorstellung beinahe jedesmal peinliche Folgen hatte. Die Intendanz ließ nämlich dem Käufer einer Karte in solchen Fällen nichts zurückzahlen, sondern erlaubte ihm nur, die Ersatzvorstellung zu besuchen. Im Rechtsstreite fanden die Juristen, deren Phantasie der Dienst für das Hofärar außergewöhnlich anspornte, durch den Kauf einer Karte sei nur das Recht erworben, einen bestimmten Platz im Theater einzunehmen, nicht ein bestimmtes Werk zu hören. Mahler wollte solchen Vorfällen ausweichen; natürlich verdoppelte sich so die Zahl der Proben und es wurden auch viele sonst freie Kräfte gebunden, so daß der Spielplan litt. Erst vor zwei Jahren gab die Intendanz, als sie im Vertrauen auf die glänzenden Kassenausweise unter Mahler eine beträchtliche Erhöhung der Sitzpreise durchsetzte, ihren Standpunkt auf. Dafür hatte jetzt Mahler den Schaden von der Verteuerung. Bei all dem war man ihm in der Intendanz aufrichtig wohlgesinnt; zum Hofrat, wie neuestens der Burgtheater-

direktor Schlenther, hat es der Mann, der kein einziges „Husarenfieber" erregen konnte, allerdings nie gebracht.

In unserem Kaleidoskop huschen zwei Neuheiten vorbei: der dot mon des Wieners Josef Förster (nach Hans Sachs) und Richard Straußens Feuersnot. Für diese Oper, wie für alles, was von Strauß kam, setzte sich Mahler besonders ein.

Fidelio eröffnete die Spielzeit 1902—1903. Mahler versuchte als Einleitung die Dritte Leonoren-Ouverture; es ist ihm später viel besser geglückt, den so häufig geforderten Verzicht auf diese bedeutendste der Ouverturen zu vermeiden und doch mit der nicht minder nötigen leichteren Fidelio-Ouverture in E zu beginnen.

Der Oktober brachte, neu ausgearbeitet, Verdis Hernani. Gleich dem Maskenball und der einige Monate darauf neu inszenierten Aida war die Oper als eine prunkvolle Vereinigung der klangvollsten Stimmen des Theaters den Freunden älterer Kunstübung willkommen. Noch im selben Monate wurde ferner aufgeführt: zum ersten Male Zaide von Mozart unter Kapellmeister Walter, wieder belebt Djamileh und die Hugenotten unter Mahlers eigener Leitung. Selbst diese unverwüstliche Lärm- und Spektakel-Oper hatte Mahler wenigstens von den rohesten Auswüchsen gereinigt, selbst Meyerbeer war, so gut es ging, veredelt worden. Auch er wurde durch Herrn von Weingartner „befreit", und der alte Operunfug blüht wieder so lustig wie nur je. —

Zaide, ein deutsches Singspiel, 1780 von Mozart beinahe vollendet, ist in der Fabel wie eine Verkündigung der „Entführung". Dr. Robert Hirschfeld hat den Torso zurechtgeklittert. Das Stückchen der Bühne zu erhalten, war Mahler unmöglich. „Nachdem die Entführung geschrieben war, konnte an Zaide nicht mehr gedacht werden", heißt es bei Jahn.

Hirschfeld allerdings soll, wie die Sage geht, das Mißgeschick Mozarts als das seine empfunden und Mahler nie verziehen haben. Tatsache ist jedesfalls, daß sein Lob nicht mehr den vollen Ton findet, und daß noch in dieser Spielzeit seine Angriffe beginnen, deren häßliche Art für die Hetze gegen Mahler Muster wurde.

Im Dezember 1903 verfehlte die Pique Dame Tschaikowskys ihre Wirkung nicht. Zu den mannigfachen Zettelungen und

Affairen kam damals eine neue, als Goldmarks jüngstes Werk, Götz von Berlichingen, in Pest aufgeführt wurde, während ihm die Wiener Hofoper verschlossen war. Das war selbstverständlich keine Feindseligkeit gegen den greisen Künstler, dessen nächste Oper Ein Wintermärchen Mahler sofort nach ihrer Vollendung zur allerersten Aufführung annahm.

Aufregender war stets das Grollen und Scheiden der Lieblinge. Beiläufig in dem Zeitraum, den wir nun abschließend übersehen, gingen Naval, Edith Walker und Frau Saville. Niemand fiel es noch ein, Mahler als Verfolger aller Persönlichkeiten hinzustellen, wie das heute bei den Gegnern zur abgebrauchten Phrase geworden ist. Er hat ja bekanntlich die Hofoper „demoliert". Darum hat er in dieser und der angrenzenden Zeit verpflichtet: Weidemann, Mayr, Moser, die Damen Petru, Weidt und Forst, ohne die man sich — die Altistin Petru ist mittlerweile jung verstorben — den Spielplan der Hofoper schwer denken kann. Doch davon ist nicht gut reden. Auch für den schmerzlich beklagten Tod Theodor Reichmanns war Mahler die Schuld leider nicht beizumessen. Als aber der Zerstörer gar so weit ging, Alfred Roller heranzuziehen, weil ihm eine höhere Kunst der Szene vorschwebte, da sollte ihn sein Schicksal ereilen.

Wer der Bühne als Künstler gegenübersteht, wird die Berufung Rollers als eine Umwälzung ansehen, die allein genügen würde, den dauernden Ruhm des Theaterleiters Mahler zu sichern, die allein mehr bedeutet, als die Summe aller Affairen vor- und seither; und mit der eine Epoche nicht nur für die Hofoper beginnt. Ein neuer Morgen ist der deutschen Bühne aufgegangen; Alfred Roller ist in Wien sein Bote.

Die Umgestaltung der Bühne mußte für den ungestümen Geist Mahlers eine Forderung werden. Was ein Operntheater nach Richard Wagner leisten konnte, war, wenn schon nicht actu, so doch potentia geleistet worden. Der Vergleich mit Bayreuth soll als dem Wesen nach verfehlt abgewiesen werden; es genügt, daß ihn andere ernstlich durchgeführt haben. Das beste von dem, was auf der deutschen Opernbühne gang und gäbe ist, war vollendet gegeben worden oder doch für eine nahe Zukunft geplant; die Eroberung Wagners in einer Weise gelungen, daß jede Gegnerschaft vor der sich immer erneuernden Tat ver-

stummen mußte. Mit der Zahl ihrer Aufführungen der Werke Wagners stand die Hofoper an der Spitze (in der Zeit vom 1. Juli 1901 bis 30. Juni 1902 in Wien 64, in Berlin 63, in München 56); und der Geist Wagners wirkte überall hin. Er hatte den gesamten Spielplan durchdrungen. Die Musik war in den Dienst des Dramas getreten. Aber noch war das auch von Wagner erst geahnte Gesamtkunstwerk der Bühne nicht Ausdruck geworden. Noch blieb ein Schritt. Mahler suchte Hilfe.

DIE NEUE BÜHNE. ROLLER.

Wie viele Jahre muß man tun, um nur einigermaßen zu wissen, was und wie es zu tun sei." (Goethe). Fünf Jahre lang hatte Mahler ruhelos getan, was nur irgend einer tun konnte. Jetzt wußte er, daß er noch mehr tun müsse, daß die Bühne seiner Träume mehr verlange, als er mit seinen und seiner Leute Kräften zu leisten vermöge. Man sprach von Theaterflucht und -müdigkeit; und in der Tat, gerade den Besten hatte das Theater kaum noch etwas zu bieten. Die Umwälzungen Mahlers, das Walten seines Geistes, zogen viele von ihnen herbei; das überlebte Szenische stieß sie wieder ab. Wohl war die Ausstattung prächtig. Heinrich Lefler besorgte sie zuletzt. Er ist der Führer des Hagenbundes, einer Wiener Malervereinigung, die nach den wilden Stürmen der Sezession vorsichtig auftrat, die reifenden Früchte des Neuen sammelte und sie den Leuten, aufs schmackhafteste bereitet, anbot. Solcherart hat sie, immer gemäßigt liberal, Einfluß erlangt und manches Hübsche mit Geschmack geschaffen. Lefler, seiner Begabung und seiner allgemeinen wie künstlerischen Bildung nach einer der ersten des Bundes, hat für das hergebrachte Bühnenbild Ausgezeichnetes geleistet. Als er später die Ausstattungen des Burgtheaters entwarf, sagte Bahr von ihm und seinen Kunstgenossen, man könne die schlechten Dekorationen gar nicht besser malen als sie. Aber darum blieben es für den vorwärts tastenden Geist unserer Tage doch „schlechte" Dekorationen; ihre Voraussetzungen galten nicht mehr und andere Notwendigkeiten waren zu erfüllen. Dazu begehrte eine junge Malerei ihr Recht an die Bühne, und die Musik sah ein, daß sie das ihre noch

nie erhalten hatte. Feinhörig lauschte Mahler der fernen Strömung; gewohnt, selbst Bahnen vorzuschreiben, wollte er nicht erst warten. Auch hatte er den Tristan, das innerlichste, der Wirklichkeit, dem „öden Tag" fernste Werk Wagners neu zu inszenieren. So fragte er mit dem Stolz eines Mannes, der selbst geben kann, einen, der von dem Willen zu geben erfüllt war.

Es war Alfred Roller, einer von den Ungeberdigen und durchaus nicht Abgeklärten, die durch die Sezession und ihr Blatt Ver sacrum den Frieden gestört hatten. Roller stammt aus einer Familie von Zeichnern. Das Handwerk bot ihm keine Schwierigkeiten; so war es ihm stets natürlich, darüber hinaus und zu ungekannten Gipfeln zu streben. Er wußte auch, was die Weggefährten wollten; nichts entging seinem Fleiß. Was er über den Tristan zu sagen hatte, war so, daß ihn Mahler aufforderte, für die neue Vorbereitung alles Szenische zu übernehmen. Und als nach wenigen Monaten Lefler ans Burgtheater ging, wurde Roller sein Nachfolger.

Roller fußte in den Forderungen einer neuen Zeit; wir haben sie also zuerst zu erkennen. Weil unsere Bühne nicht an die Passionsspiele und an die Schwänke des Hans Sachs, sondern nach der Verwüstung des dreißigjährigen Krieges an die dramatischen Lustbarkeiten prunkender Höfe anknüpfte, sind die Bühnenhäuser mit ihren Logen und ihrer „Ausstattung" noch heute unecht-barocken Geistes. Die sozialen und künstlerischen Grundlagen haben sich verändert, die Art der Theater ist geblieben. Bis auf Goethe geht die Einsicht zurück, daß ein Wandel unvermeidlich sei. Dichter, Musiker, Maler und Architekten gelangen, jeder auf seinem Weg, zu diesem Schlusse. In der Programmschrift des Münchner Künstlertheaters (München und Leipzig, Georg Müller 1908) ist davon manches zu lesen. Als Wurzeln des Übels hat man frühzeitig erkannt, was recht eigentlich im Wesen des höfischen Prunkes ruht: die Nötigung zur szenischen Illusion. Die großen Aufzüge und Entfaltungen der alten Opern und Ballette brauchten Raum, die Bühne wurde tief. Sie blieb es, auch als das niemand mehr verlangt hätte. Was sollte man jetzt in den Raum hineintun? Es entstand also die unheilvolle Funktion der täuschenden und ausfüllenden Kulisse, es ergab

sich ein Wirrwarr von Behelfen zur Vorspiegelung einer nur durch die tiefen Hintergründe geforderten Wirklichkeit, nach dem Grundsatz des „Guckkastens" (das Wort findet sich schon bei E. T. A. Hoffmann). Hoffmann, auch hier ein Hellseher, hat in den Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors (1818!) als erster mit seiner eigenen Klarheit verkündet, was nottut. Ein Evangelium der Bewegung ist aufgezeichnet. Er bezieht sich wiederum auf Tieck und weist auf den alten Grétry hin. Dagegen mutet das radikale Mittel gegen die Illusion, die Shakespearebühne Immermanns (Düsseldorf 1840), als Rückschritt an. Immermann ist von den theoretischen Bemühungen Tiecks um Shakespeare beeinflußt. Die Versuche der Romantiker setzen sich auf der Münchner Shakespearebühne von 1889 fort. Von Genée angeregt, arbeiten Perfall, Lautenschläger und Savits an der Vereinfachung und Idealisierung der Bühne, deren höchste Natürlichkeit eben die Meininger predigen. Das eine ist jetzt, gerade für den peinlichen Naturalismus, erwiesen: daß diese Natürlichkeit weder je technisch zu erreichen noch überhaupt anzustreben ist; denn auch für das Theater gelten, wie für jede künstlerische Betätigung, gewisse Konventionen, die eher noch schroff betont, als umgangen werden dürfen.

Die deutschen Theater aber hatten sich, unbekümmert um Warnungen, der Wirklichkeits-Vortäuschung ergeben. Blindheit und Schlendrian ließen alle Forderungen unerfüllt, wie laut sie auch werden mochten. Die Raumbildner Schinkel und Semper hatten umsonst gesprochen; vergebens hatte Eduard Devrient die einfache, noch ungebrochene Überlieferung der Oberammergauer Passionsspiele gepriesen. So kam es allmählich zur Abkehr führender Geister von der Bühne, die, freilich nicht nur szenisch, alles schuldig blieb. Bekannt sind die Worte Anselm Feuerbachs: „Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappendeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug vom Grunde der Seele". Fürchterlichen Erfahrungen entrang sich der großartige Haß Wagners, der den Bayreuther Gedanken gebar. „Von dem Verfalle des deutschen Theaters ist alles gesagt, wenn man die unleugbare Tatsache bekräftigen muß, daß der letzte Rest wahrhaft deutsch gebildeter Männer in jedem Fach sich nichts

mehr vom Theater verhofft und kaum sein Vorhandensein noch beachtet."

Der in den achtziger und neunziger Jahren noch einmal triumphierende Naturalismus bringt von selbst sein Widerspiel hervor. Strindberg ruft nach anderen Möglichkeiten der Szene. Es entsteht ein so unermüdlicher Anreger wie Georg Fuchs, der, 1899 in der Wiener Rundschau beginnend, durch Vorträge und Schriften (besonders „Die Schaubühne der Zukunft", Berlin, Schuster & Löffler) für die deutsche Form der Schaubühne eintritt. Im Spielplane die Werke reiner Kunst, neben dem Regisseur ein guter Maler, die Bühne nicht als Guckkasten, sondern als Relief wirkend: das sind seine Forderungen. Recht als deutscher Ideologe übersieht er in sympathischer Einseitigkeit, daß sich auch andere für eine Umwälzung durch Taten einsetzen. Übrigens sind nun auch seine Pläne Wirklichkeit geworden. Das Münchner Künstlertheater von 1908, an dessen Leitung er wesentlich Teil hat, ist eine sehr beachtenswerte Erscheinung, weit mehr als ein Versuch. Die dort angenommene Seitenumrahmung der Bühne durch feste „Türme" statt der Kulissen hat allerdings schon Roller 1905 im Wiener Don Giovanni durchgeführt, wie er auch die Reliefwirkung (Iphigenie) schon 1907 versucht hat.

Aus der Darmstädter Kolonie ruft Peter Behrens die bildenden Künstler zu neuem Schaffen auf („Feste des Lebens und der Kunst", Diederichs, Leipzig 1900). Er betrachtet das Theater als höchstes Kultursymbol und entwirft den Plan eines Festspielhauses. Auch er will Gestalten und Aufzüge reliefartig angeordnet und bewegt sehen; auch er weist auf die teilnehmende Phantasie des Zuschauers hin, die ein herrlicheres Bild schaffen könne, als Leinwand oder Bretterverschläge.

Wie einst in Italien, sind in den letzten Jahren wieder häufiger bedeutende Maler in den Dienst des Theaters getreten, namentlich zu Berlin, wo Gordon Craig das Gerettete Venedig, Slevogt den Richter von Zalamea, Khnopff das Tote Brügge, Orlik die Räuber und neuestens Roller Kaiser und Galiläer inszenierten, wo Walser ständig Mitarbeiter Reinhardts ist.

Eine hübsche Anwendung der andeutenden, vereinfachten Bühne zeigt 1904 in Wien Ferdinand Gregori in seiner Be-

arbeitung mehrerer Szenen von Gobineaus Renaissance. Maler des Hagenbundes unterstützen ihn.

Später begrüßten Meier-Graefe, von der Malerei ausgehend, Marsop von der Musik und neuestens Theodor Lessing von der Ästhetik her die Bewegung. Doch ist festzuhalten, daß Gordon Craig der einzige war, der die Herrschaft des Malers über die Bühne ausgerufen hatte; die übrigen wollten vielmehr den Dichter und den Schauspieler wieder zu Ehren bringen, und der Maler sollte dazu helfen, indem er die protzige „Ausstattung" durch sein einfach die geforderte Stimmung nachschaffendes Werk zur Seite drängte. Nur Unverstand oder böser Wille oder die Vereinigung beider beim landläufigen Kritiker konnte davon sprechen, daß man das Stück durch die Inszenierung erdrücke, während doch gerade die Absicht ist, allerdings unter Förderung des Malerischen im Gesamtkunstwerke, dem Drama sein Recht wieder zu geben.

Von der Musik Wagners her kommt gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts einer: Adolphe Appia. Unter den ersten der modernen Neuerer, ist er einer der Tiefsten und Gründlichsten. Der bedeutende Eindruck seines Buches „Die Musik und die Inszenierung" (deutsch bei Bruckmann, München 1899) erklärt sich schon daraus, daß es ihm wieder gelungen ist, von der besonderen Macht und dem besonderen Rechte der Musik zu überzeugen, daß er also aufnimmt, was Schopenhauer und Wagner begonnen hatten. Sein Leitwort kann Wagners Ausspruch gewesen sein: „Durch das Drama werden die Taten der Musik sichtbar". Dieses Drama, sagt Appia, haben wir; wo ist aber die Bühne, die es sichtbar machte? Von Bayreuth spricht er mit der Ehrfurcht eines Gläubigen; doch seiner strengen Forderung genügt es nicht. Nicht einmal Wagners eigene Weisungen können ihr genügen. Auch Wagner war der Wirklichkeitstäuschung untertan. (Dazu stimmt, was Ostini berichtet: Wagner wandte sich an Böcklin um Szenenbilder für den Ring. Dieser zeichnete eine Skizze für den Drachen des Siegfried. Aber Wagner stellte „technische Ansprüche, die Böcklin für künstlerisch unerfüllbar hielt", das heißt, er wollte — wie bezeichnend, daß es sich gerade um den Wurm handelt! — natürliche Ausführung, Böcklin offenbar andeutende Stimmung). Es gilt also für Appia,

Wagner gewissermaßen gegen Wagner in Schutz zu nehmen, zu enthüllen, was Wagner an seinem eigenen Werke verschleiert geblieben ist. Die Ehrfurcht vor dem Meister, die niemand stärker empfindet als Appia, scheint sich hier entgegenzustellen. „Ehrfurcht allein wäre jedoch unfruchtbar." Und so stellt er fest, daß es für die Musik und für unsere Wirklichkeitsbühne kein Miteinander gibt. „Jene latenten Maße und Verhältnisse, die in aller Musik schweben, suchen sich sehnsüchtig zu verkörpern. Wir aber bleiben taub für ihre doch so beredte Sprache: höher stehend als die unbekannte Welt, die sie uns offenbaren wollen, scheint uns das alltäglich Geschaute; und wie unvernünftige Kinder möchten wir unsere Bedingungen Wesen auferlegen, die viel wissender sind als wir.... Eine bloße Andeutung genügt beim szenischen Bilde, um uns über die zufällige Beschaffenheit der sichtbaren Umgebung der Handlung aufzuklären; ist das geschehen, so bleibt der Inszenierung die einzige Aufgabe: in dem Rahmen der vom Dichter bestimmten Umgebung das zum Ausdruck zu bringen, was dem von der Musik geoffenbarten innersten Wesen der Dinge entspricht, das Ewige in den flüchtigen Bildern des Augenblicks."

Wer schafft aber das szenische Analogon zur Unendlichkeit der Musik? Die Unendlichkeit des Lichtes. „Licht heißt nicht die Möglichkeit zu sehen", Licht ist auch nicht immer Helligkeit. Es gibt auch ein gestaltendes Licht, die Gesamtheit der Licht- und Schattenwirkungen auf der Bühne. Dieses gestaltende Licht vermittelt zwischen dem Darsteller und den gemalten oder plastischen Dekorationen. Es belebt die Bühne im Sinne der Musik, es deutet an, wie die Musik andeutet. Das gestaltende Licht bewirkt die Farbe. (Impressionismus!) Der Farbe fällt, nicht allein auf der Wirklichkeit nachahmenden Flächenkulisse, sondern auch im Raum die Aufgabe der Vereinfachung zu. Denn auch die Vereinfachung ist von der Musik bedingt, „eine Vereinfachung der gesamten Natur zugunsten der Ausdrucksfähigkeit".

Wichtig für die Würdigung Rollers ist diese Lehre vom gestaltenden Licht und von der Farbe; noch wichtiger fast die gleichfalls von Appia, dem begeisterten Verehrer Wagners, anerkannte Freiheit gegenüber manchen Bühnenweisungen des Mei-

sters, sofern sie nur der „Einheitlichkeit der Absicht" dient. „Diese Einheitlichkeit wird auch die einzige Rechtfertigung für jede Inszenierung der Wagnerschen Dramen sein."

Im Gegensatz zu Appia weist Hagemann, der in der letzten Zeit als Intendant des Mannheimer Hoftheaters manche Pläne zu froher Arbeit werden läßt, die Werke Wagners der Illusionsbühne zu, die er allerdings so einrichtet, daß sie ohne Kulissen und Soffitten auskommt und von vornherein das ängstliche Vortäuschen der Wirklichkeit vermeidet. Also eine Illusionsbühne, die im Grunde keine mehr ist. (Es wird sich ergeben, daß Roller fast gleiche Wege schon früher fand.) Mehr soll ja nicht erreicht werden; denn schließlich geht der Streit nicht um Worte. Neben dieser „verbesserten" Illusionsbühne hat Hagemann noch eine „Idealbühne" eingerichtet. Sie ist für Dramen ohne Ort und Zeit bestimmt, namentlich für Shakespeare, bewegt sich auf der Linie Tieck — Immermann — Perfall, verwendet stilisierte Gobelins als Hintergründe und schließt die Bühne seitlich durch je zwei Türme ab, abermals die Türme des Rollerschen Don Giovanni. Ähnliches wird in Berlin, Köln und Zürich versucht. („Der Spiegel", 5/6, München 1908.)

Man hat den Wienern und denen im Reiche draußen fast immer vorenthalten, wie Roller mit den Mutigsten unserer Tage zusammenhängt, wie er in vielem ihr Vorbild gewesen ist. Roller, übrigens oft der Unfreieste aller, außer von seinem Direktor, von Intendanz, Kassier, Presse und Publikum abhängig, hat das Zweierlei des Bühnenstils, wie es jetzt Hagemann vertritt, längst praktisch geübt. „Es ist echt österreichisch", sagt Bahr in seinem Aufsatz „Dekorationen" (Neue Rundschau 1905), „daß das Große, wenn es einmal geschieht, unter uns nur inkognito geduldet wird." Und er schildert die verbesserte Illusionsbühne Rollers: „Er macht . . . einfach unsere ideale Dekoration, aber so, daß sie zuerst auf den Zuschauer durchaus real wirkt und ihm erst, wenn er durch den dramatischen Verlauf so weit ist, . . . ihren emotiven Wert enthüllt". Erst sieht der Zuschauer die Wirklichkeit, ein Schiff, einen Kerker, wenn aber Musik und Drama gewaltet hat, wenn der Zuschauer nicht mehr getäuscht zu werden braucht, sondern in dem Werke lebt, findet er nur mehr Licht und Farben als Eindruck der Inszenierung. Damals war

Don Giovanni, war die Iphigenie noch nicht auf der Bühne. Dort hat dann Roller seine „Idealbühne" gezeigt.

DIE INSZENIERUNGEN MAHLERS UND ROLLERS.

Tristan und Isolde. Schon im Vorspiele versinkt die Erde und nur die Musik bleibt. Die heimliche Zartheit, die aufpeitschende Wucht der Streicher weiß Mahler zu Sturm und Stille zu gestalten, wie wohl keiner vor ihm. Atemlose Ruhe leitet den Blick zur Bühne. Der Vorhang teilt sich. Der Ausschnitt eines Schiffes mit einem schützenden Zelte. Halbes Licht, den düsteren, rachesinnenden Schmerz Isoldens gleichsam andeutend. Die Farbendominante ein grelles Orange, scheinbar realistisch: fürs Königsschiff das gemilderte Rostrot der Segler im Nordmeer; und doch ideelle Farbe: sie vermittelt dem Auge die Stimmungseinheit dieser wild flackernden, jäh vom Tode zu höchstem Lebensbewußtsein schwankenden Szene. Eine solche Psychologie der Farbe ist schon der älteren Wissenschaft geläufig. Kittel-Brangäne in allem bemüht, das Übermenschliche der Herrin zu fassen. Die Isolde der Mildenburg je öfter je mehr ein Erlebnis. Anna von Mildenburg ist die erste tragische Sängerin der deutschen Opernbühne. Sie hat die Gnade der Tragödie. Ihres Spieles inne werden, bedeutet den Griechen nahe sein. Sie erhebt sich, bewegt den Arm, wendet das leidgehämmerte Antlitz, schreitet, kniet: und der Künstler weiß aus der Intuition vielleicht mehr, als ihn Nietzsche und Burckhardt lehren können. Das wurde durch ihre Isolde zuerst offenbar. Man denke sich sie von Mahler und Roller in allen Tiefen verstanden und man hat den Wiener Tristan. Schmedes, hin und wieder Winkelmann, verkörpern den Helden, jener die herrische Kraft, dieser das waltende Leid stärker betonend. Beide sind in Bayreuth geschult. Durch eine schmale Lücke tritt unter heroischen Bläserklängen der Herre Tristan ein, das Schicksal. Sie kosten den Trank. Eine ungeheuere Steigerung jagt zum Schlusse des Aufzuges. Der nächste zeigt ein Märchenschloß mit marmorgetäfeltem Söller. Schwüle Nacht der Erwartung. Die Farbendominante blaulila. Man beachte: das Komplement zum früheren Orange, wie die nun reifende Vollendung zur Ver-

heißung der Liebe; zugleich das Sinnbild des Sanften, nächtlich Geheimnisvollen, das sich ins Sinnliche wendet. In weiter Ferne das Meer, der dunkle Himmel sternenerfüllt. Die Musik materialisiert sich fast, wird plastisch in ihrer unbeschreiblichen Vollendung und ist doch wie in eine andere Welt entrückt. Die Mildenburg, die Fackel verlöschend mit dem Schleier im Rhythmus des stürmischen Orchesters winkend, Tristan geeint und hingegeben. Ein greller Streif am Himmel — Tag, Verrat. Kaltes Morgenlicht. Schließlich die Gruppe von Brangäne bis Melot mit dem aufrechten und dann gefällten Tristan inmitten. Und der Ausgang: Die kalte Öde nur noch greller; eine harte Sonne beleuchtet Verwüstung und Ruinen. Tristan liegt auf blumiger Wiese in die Wurzeln eines schirmenden Baumes gebettet. Der Boden der zerstörten Heimat empfängt ihn, ehe er in die wahre Heimat des Liebestodes eingeht.

Dieser Tristan wurde das erstemal zum 20. Todestage Wagners geben. (Wie anders wurde die 25. Wiederkehr unter Weingartner „gefeiert"!) Die Hörerschaft ahnte ein Jenseits von allem Theater und begrüßte Mahler vor dem letzten Aufzug durch eine Kundgebung der Freude. Ähnliche haben sich fortan bei jeder neuen Festestat Mahlers als Herzensbedürfnis der Dankbarkeit wiederholt.

Zu einem Verständnis für Rollers Anteil am Gesamtkunstwerke ist es damals nur bei wenigen gekommen. Auch die Kritik sprach meist nur von der „neuen Ausstattung". Hirschfeld hatte für sie viel Lob. Heute entsetzt er sich über das „orientalische" Schloß des zweiten Aufzuges!

Wenig später — wir sind noch immer in der Spielzeit der Zaide — erklärt er Mahler den Krieg. (Mittlerweile war Louise von Charpentier und eine neu inszenierte Aida, noch von Lefler entworfen, aufgeführt worden.) Mahler folgt der Mode (Louise), wendet Betäubungsmittel an (Aida), Tristan ist eine Ausstattungsoper geworden. „Ist mit Musik denn nichts mehr zu erreichen? . . . Läßt sich keine stimmlose Sängerin (Gutheil) mehr dem Publikum als Primadonna aufdrängen? Hat man sich auch an die Ritardierung der schnellen und an die Beschleunigung der langsamen Tempi schon gewöhnt?" Endlich ist der Philister Hirschfeld, als der er sich heute brüstet, der Banden los

und ledig; im Beginn der nächsten Spielzeit vernimmt man sein Glaubensbekenntnis: „Das Genie, das sich immer ducken mußte, läßt uns nun seine Macht fühlen . . . man sehnt sich wieder nach einem rechten Philister". Mahler, das „Genie im Demolieren", hemmt die Entwicklung, er arbeitet zu wenig, er liebt nur seine eigene Musik; er löst alle Aufgaben nur halb, er fürchtet das Schwere: den Don Juan, den Oberon, die Opern Glucks . . .

Die Wandlung scheint jäh. Sie ist es nicht. Die Art des Mannes wird sie genügend erklären. Beachtenswert ist sie auch nur, weil Hirschfeld ein Typus, zudem der Mittelpunkt des nun beginnenden Preßtreibens ist.

Mitten unter solchen Beschimpfungen und Verdächtigungen gab Mahler, es war im Beginn des Jahres 1904, seine Euryanthe und den Corregidor.

Er, der in den Wunderhornliedern, in Gedichten von Klopstock und Rückert, in Mozart, Beethoven und Wagner lebt, ist „bekanntlich" nicht deutsch; darum hat er an den deutschesten Musiker, der nach Wagners Zeugnis je gelebt hat, an Weber, so viel Mühe gewendet. Schon in Prag hatte er die Drei Pintos ergänzt und ausgeführt, in den ersten Wiener Anfängen den Freischütz neu gewonnen, hatte die Euryanthe nach 16 Jahren wieder hervorgesucht. Für einen leider nicht mehr verwirklichten Weberzyklus ist später auch der Oberon bearbeitet worden.

Euryanthe erschien jetzt von Mahler erneuert. Über die glücklichen Änderungen — insbesondere ist das Gespenst verbannt — belehrt eine Arbeit des Wiener Universitätsprofessors Guido Adler (Zeitschr. d. Intern. Musikges. V, 7). Eine Zeitlang ging das Publikum mit. Ob man dem Werke je dauernd helfen kann?

Hugo Wolfs Schmerzensoper, der Corregidor, wurde fast ein Jahr nach dem Tode des Komponisten gegeben. Mahler hatte mit gutem Grunde so lange gezögert. Auch hier können alle musikalischen Schönheiten die dramatische Wirksamkeit nicht ersetzen. Es war eine Bühneneinrichtung vorgenommen worden — vergeblich. Die Aufnahme war zwiespältig. Bei Hirschfeld war der Zwiespalt so groß, daß er in derselben Zeitung, am selben Tage in einer Notiz beklagte, daß die Hofoper so spät dem Achtung gebietenden Werke gerecht wurde, im Feuilleton

aber entschied, „man soll Opernhäusern, welche nach Louise lechzen, die Musik Hugo Wolfs . . . nicht aufdrängen".

Die schöne Oper ging denn auch, wie vorauszusehen war, bald vorüber.

Über die Chronik der Neuheiten hinweg — sie verzeichnet Puccinis Bohème, Nedbals Ballett Der faule Hans, Verdis Falstaff, einen Versuch mit der Jüdin, eine liebenswürdige Aufführung von Lortzings Waffenschmied mit Frau Gutheil als Marie — eilen wir zu dem nächsten Feste der Mahler-Roller-Zeit, dem Fidelio (Oktober 1904). Die neue Inszenierung rechtfertigte sich schon durch die Gewinnung Rollers und damit einer bedeutenderen Auffassung der Bühne; durch die Schadhaftigkeit der alten Dekorationen und die Notwendigkeit, das Werk auch musikalisch wieder einmal von Grund aus aufzubauen. Sie war also nicht, wie etwa die Weingartners 1908, eine Tat des Mutwillens. In dem Dreigestirn der höchsten Wunder, Tristan — Fidelio — Don Giovanni, ist sie vielleicht die strahlendste und ihr Glanz ist in der Zeit Mahlers nie verblaßt.

Am Anfang stand wieder die freundliche, aber gar nicht, was nur Unverstand behaupten kann, lustspielmäßige Ouverture in E. Man muß den herben, durchaus nicht idyllischen Zug, den Mahler darin aufdeckte, nur empfinden und ihm Ausdruck verleihen können. Wohl aber enthalten die ersten Auftritte ein gut Teil Idylle. Weit entfernt, über mangelhafte Exposition zu greinen, betonte sie Mahler noch, indem er die Szene bis zum Marsch in B in einem besonderen Bild vereinigte: Stübchen in des Kerkermeisters Haus. Die Bühne eng und traulich, halbes heimliches Licht; nur im Quartette „Mir ist so wunderbar" durch einen „schwachen Schein" der Hoffnung goldig gehoben. Die des Werkes kaum würdige Arie Roccos „Hat man nicht auch Geld beineben" war gestrichen. Rocco geht ab, um dem Gouverneur die Briefschaften zu überbringen, der Vorhang schließt sich, rasch (Vivace!) wird der Marsch gespielt, in dessen scharfen Rhythmen die Pauke tragische Spannung weckt. Mit den letzten Takten zeigt sich das neue Bühnenbild. Die Soldaten sind hastig aufmarschiert; schon scheucht sie Pizarro-Weidemann, stolz in drohendes Rot gekleidet. (Wilde sagt, auch ein Gewand

könne dramatisch sein.) Die Szene ist ein düsterer Gefängnishof mit finsteren Mauern, nur links vom Zuschauer blicken, wie zum Hohn, einige Baumzweige herein. Das Licht kann selbstverständlich nicht stark sein. Die Gefangenen kommen aus einem Mauerloch, wagen kaum zu atmen, ihr Gesang bleibt scheues Flüstern. „Wir sind belauscht mit Ohr und Blick": der Schatten einer auf der Höhe der linken Mauer patroullierenden Wache huscht über die Bühne. Unsagbar traurig, fast unhörbar leise schließt der Aufzug.

Im zweiten ist der Kerker Florestans ein grausiges schwarzes Gewölbe, auch das Auge empfängt den erschütternden Eindruck des Dramas, der fieberhaft rasenden Musik. Die Mildenburg als Fidelio überwältigt durch ihr reiches Erleben. Sie verkörpert gleichsam Beethovens Unsterbliche Geliebte, deren Geist über den Abgründen des Werkes schwebt. Namenlose Freude der Befreiung; Leonore und Florestan schicken sich an, zum Licht emporzusteigen. Darüber fällt der Vorhang. Das G des letzten Akkordes geht sofort in den ersten Takt der Dritten Leonoren-Ouverture über. Sie steht hier und kann nur hier stehen, als ein Wahrzeichen des Ganzen, das Leid und Treue, Sehnsucht und Lust, vergeistigt und alles Schauspiels bar, noch einmal vor unser Gemüt führt, uns im Sinne der Katharsis noch einmal läutert. Bühne und absolute Musik ergänzen einander, und wie die „Sinfonie" die Wirkung der Oper steigert, so erhebt sich der nun folgende Jubel des Gesanges auf der Bühne über den Schluß der Orchestermusik, verhundertfacht durch den Jubel des Bildes. Eine offene, sonnendurchflutete Landschaft, in die nur noch ein Endchen der Gefängnismauer hineinreicht, die ganze Tiefe der Hofopernbühne geschickt verwertet, um das jauchzende C-dur auch für das Auge ins Unendliche zu weiten, die Glückseligkeit der Liebeserlösung in eine Welt hinaus zu rufen: man muß das in sich aufgenommen haben, um zu begreifen, welch roher Barbarei sich die Zerstörung Weingartners hier schuldig gemacht hat. Die Begeisterung des Publikums war groß und nachhaltig. Im Fidelio wie im Tristan traf sich regelmäßig, was in Wien geistigen Adel bedeutete. Daß die Kunde von diesem Fidelio auch weiter drang, dafür ist des deutsch-liebenswürdigen Poeten der Musik, Karl Söhles, Schilderung im

Kunstwart, ein schönes Zeugnis. Was bedeuten dem gegenüber die kleinlichen Nörgeleien eines Hirschfeld, der gegen die Stellung der Leonoren-Ouverture den alten Wasielewski als Götzen der Autorität ausspielt, was bedeutet selbst die herostratische Zerstörungstat des Herrn von Weingartner, seine erste in Wien? Der Trost, daß solche Schönheit unter uns gewandelt hat, muß auch für die Zeit der Erniedrigung bleiben.

Im Jahre des Fidelio war in Wien die Vereinigung Schaffender Tonkünstler erstanden. Sie trieb gemeinsam mit dem schon bestehenden Ansorgeverein einen frischen Luftzug in die musikalischen Sümpfe Wiens und bot namentlich Zemlinsky, Arnold Schönberg, R. St. Hoffmann und Karl Weigl Gelegenheit, auch mit größeren Werken vor das Publikum zu treten. Mahler, ein hilfreicher Förderer jeder gediegenen Arbeit Jüngerer, übernahm das Ehrenpräsidium der Vereinigung. Gleich im ersten Orchesterkonzerte dirigierte er die für Wien neue Sinfonia domestica von Richard Strauß, und riß das sonst von Löwe geführte Konzertvereinsorchester zu unbekannter Glut und Pracht empor. Später führte die Vereinigung Lieder Mahlers für Gesang und Orchester auf, gleichfalls unter seiner Leitung; es war ihr größter Erfolg, der Abend mußte wiederholt werden. Vielleicht noch mehr Jubel erregte Mahlers von ihm selbst dirigierte, gleichfalls sofort wiederholte Dritte Symphonie.

Der Direktor Mahler war dabei nicht müßig, wie später verleumdet wurde. Schon im Jänner 1905 begann die neue Inszenierung des „Ringes" mit dem Rheingold. Die geflickten Hoffmannschen Dekorationen riefen längst nach der Hand Rollers. Aber die Hofstellen sparten; erst 1907 wurde die Walküre bewilligt, Siegfried und die Götterdämmerung hätten 1907/8 folgen sollen. Herr von Weingartner hatte es allerdings eiliger, Geld für eine unrühmlich versimpelte Ausstattung des Fidelio zu vertun, und ihm wurde es gestattet. Die herrlichen Dekorationen des Jahres 1904 durften als unbrauchbar weggeworfen werden.

„Das Rheingold ist ein Werk von sozusagen esoterischer Tragweite. Seine Aufführung muß etwas von jenen Bildern haben, durch welche die Weisen eines Landes ihre Lehren dem Ver-

ständnis des Volkes zugänglich machen." (Appia.) Die Inszenierung muß den Charakter des Vorspiels zu der gewaltigen Tragödie betonen. Im Rheingold ist noch die absolute Harmonie, die alle indoeuropäischen Mythen an den Beginn der menschlichen Geschicke stellen. Hier waltet die Natur in unberührter Ruhe, wie sie ihr erst am Tage der Götterdämmerung wieder werden soll. Dem Mythos eine Grundlage zu geben, die Schönheit des vom Golde, vom Willen zur Macht noch nicht zerstörten Friedens auszudrücken, ist die Aufgabe der Bühnengestaltung. Roller hat sie gelöst. Eine gesteigerte Technik ließ alle Schwierigkeiten der Maschinerie im ersten Bilde vergessen; die kühle, wohlige Tiefe wirkte rein als das Sinnbild unschuldiger Urzeit. Die freie Gegend auf Bergeshöhen, zu beiden Seiten durch mächtig anstrebende Felsen abgeschlossen, gab einen unermeßlichen Ausblick auf Wiesen, Wald und Himmel, dem die Farbenerkenntnisse der neuen Malweise die zartesten und mannigfachsten Tönungen liehen. In den rosigen Wolken waren zufernst die kyklopischen Blöcke Wallhalls, nicht mehr einer menschlich-mittelalterlichen Burg, angedeutet. Wahre Wunder vollbrachte das Licht in der durch Freias Raub verdüsterten Landschaft. Den Dolomiten, der Stätte seines sommerlichen Bienenfleißes, mag Roller das Wissen um die Schöpfungen des umflorten und verhängten Tages danken. Loge tänzelt in roten Flittern, stets der beweglichen Flamme vergleichbar. Erda, sein Gegenbild, wuchs bei der ersten Aufführung bläulich starr aus dem urmütterlichen Boden. (Später ragte sie der Vorschrift entsprechend nur mehr „bis zur halben Leibeshöhe" hervor. Über den technischen Mangel der ersten Vorstellung zetert Hirschfeld noch heute.) Am Ende schreiten die Götter in den Hintergrund, wo der Regenbogen über den ganzen Himmel hin leuchtet. Es war das erste Mal wirklich eine Lichterscheinung, aus dem Spektrum einer Bogenlampe gewonnen, nicht mehr die gefährlich hölzerne Brücke der meisten Bühnen.

Neuheiten derselben Spielzeit waren Delibes Lakmé, Blechs Das war ich und d'Alberts Abreise. Bedeutungsvoll wurde die Aufführung der Rose vom Liebesgarten. Obwohl das Orchester wochenlang wider das Werk gemurrt hatte und geringe Hoff-

nung war, mit dem in anderen Städten wenig günstig aufgenommenen Märchen durchzudringen — denn die Anhänger einer guten Sache sind stets in der Minderheit —, wurde die Rose allmählich eine der dankbarsten Erwerbungen der Hofoper. Sie ist in den drei Jahren, dank der Zähigkeit Mahlers, wohl an die dreißigmal gegeben worden und erst unter Weingartner brach gelegen, als Madame Butterfly und Tiefland abgeleiert werden mußten. Die rührende, zarte und echte Musik Pfitzners, aus dem Grunde eines deutschen Gemütes hallend, hatte sich, eine Ehre für den Direktor und sein Publikum, in ihrer Schlichtheit behauptet. Roller konnte in Farben schwelgen. Besonders sein sattes Blau im Vorspiel übersetzte dem Auge auf das Eindrucksvollste das D-dur der Musik.

Im Mai 1905 war das deutsche Tonkünstlerfest in Graz gefeiert worden; die zurückkehrenden Gäste grüßte die Hofoper mit drei modernen Bühnenabenden: Feuersnot und Der faule Hans, Rose, Heilige Elisabeth. Die fremden Kenner waren von der Art und Höhe der Leistungen, wenn sie auch nichts Geringes erwartet hatten, geradezu überrascht.

Nach einer anmutigen Aufführung der Neugierigen Frauen von Wolf-Ferrari ließ Mahler schon im folgenden November das Mozartjahr 1906 beginnen. Die Hauptwerke sollten vollkommen, besonders aber szenisch erneuert und zu einem Zyklus vereinigt werden. Man bedenke zum Vergleich, daß sich die Berliner königliche Oper kaum zu einer Zusammenfassung der im Spielplan stehenden Werke Mozarts aufgerafft hat. So weit die Sparsamkeit der Intendenz kein Hindernis war, sind Mahlers Absichten glänzend gelungen. Im Anfang stand Così fan tutte, von Mahler zum zweiten Male erobert. Die noch brauchbaren Dekorationen aus dem Jahre 1900 waren geblieben. (Daß Mahler sparte, galt als selbstverständlich; vergeuden durfte erst sein Nachfolger.) Dafür wurde die Musik verschwenderisch bedacht. Ein Ensemble Gutheil, Kurz, Hilgermann, Slezak, Demuth, Hesch! Die Rezitative begleitete Mahler diesmal und fortan auf dem Cembalo, dessen kapriziöser Klang schon einen Reiz für sich bot.

Im Dezember kam Don Giovanni. Da war zuerst das Problem des Textes. Max Kalbeck hat ihn neu übersetzt, und ist

auch manches matt und prosaisch geblieben oder geworden, so darf doch gesagt werden, daß der Versuch gut geglückt ist. Aber soll man die Sprache da Pontes überhaupt verlassen? Schon E. T. A. Hoffmann forderte einen italienischen Don Giovanni für unsere Bühne und zuletzt hat Paul Marsop gar alle in den Froschpfuhl verbannt, die nicht von der Verwerflichkeit eines deutschen Textes überzeugt sind. Vielleicht hat Hoffmann, der manchmal und namentlich als Komponist sonderbar starr in die Vergangenheit zurücksah, noch recht gehabt. Wir, denen derselbe Hoffmann seine seherische Novelle Don Juan hinterließ, die wir Wagner unser nennen, deren Sprache reicher geworden ist, wir werden der deutschen Weltliteratur, mag sich auch das Italienische der Musik Mozarts sanfter anschmiegen, den Text des Don Giovanni allein nicht versagen. Das von Mahler und Roller neu gestaltete Werk war auch nicht mehr das dramma giocoso des Rokoko, es war die durch Mozart verklärte Tragödie des Genusses, der Begierde und der Eitelkeiten, einer romantischen Zeit nach Wagner und Nietzsche vermittelt.

Dieses Werk nannte sich, entgegen der Gepflogenheit, Don Giovanni. Erstens, weil das der ursprüngliche Titel ist; zweitens, weil das durchaus nicht spanische „Donschuán" scheußlich klingt; endlich aber, weil der Held an einer besonders auffallenden Stelle vom steinernen Gast, getreu dem Urtext, wieder als Don Giovanni angeredet wird. (Ich würde übersetzen: „Don Giovanni, zu deinem Mahle, wie du batest, bin ich gekommen.") Schon ob der Namensänderung, die in München längst eingebürgert ist, gab es Schmähungen. Überflüssig zu bemerken, daß Herr von Weingartner den Don Juan eingesetzt und die Volksseele wieder beruhigt hat.

Die Ouverture begann mit eherner Macht und ging dann in ein orgiastisches Zeitmaß über. (Allegro molto!) Die Herren, denen dabei der Atem versagte, wären auf die Bemerkungen Wagners über das „absolute Allegro" bei Mozart zu verweisen. Der Vorhang wird aufgezogen und es zeigt sich eine Bühne ohne Kulissen, deren „Türme", längliche, mit grauen Stoffen verkleidete Prismen nebst dem einfach ornamentierten Bodenbelag den ständigen Rahmen des ganzen Stückes bilden. (Etwas ähnliches bietet der feste Bühnenbau des Teatro Olimpico zu Vicenza.)

Es sind, wie man sieht, im Dezember 1905 die Türme des Münchner Künstlertheaters und der Mannheimer Idealbühne. Hier also, dem ewigen Probleme der menschlichen Leidenschaften gegenüber, von aller Naturstimmung unbeeinflußt, vereinfacht, stilisiert, idealisiert Roller. Nur sind die Türme nicht unveränderlich, sondern sie passen sich den einzelnen Bühnenbildern an, sie „spielen mit". Etwa in der Höhe eines Stockwerks sind fensterartige Ausschnitte angebracht, auch können die dem Innern der Bühne zugekehrten Prismenflächen entfernt werden und so entstehen Fenster in Gebäuden, Logen und Nischen. Wer die Wiener und ihre Kritik kennt, wird nicht verwundert sein, daß sich der Türme wegen Lärm erhob; noch war ja nichts der Art in Berlin gutgeheißen worden. Aber mit Unterschied: den einen waren die Türme zu starr, die anderen, die von der Shakespearebühne läuten gehört hatten, fanden sie allzu veränderlich, ihrer Bestimmung als Rahmen nicht entsprechend. „Wenn die Kritiker uneinig sind, ist der Künstler mit sich eins." (Wilde.)

Kämen heute die Türme etwa mit dem Münchner Künstlertheater nach Wien, so würden sie zweifellos als geniale Neuerung gepriesen werden; so aber gab die Clique um Hirschfeld, als Mahler schließlich hinausgeekelt war, sogar die Losung aus, er habe sich von dem Augenblick an die Wiener „Gesellschaft" verscherzt, wo er die Türme im Don Giovanni verwendete!

Das erste Bild zeigt eine Terrasse, nach hinten zu durch eine Ballustrade begrenzt; die Türme links gehören zum Palast des Komthurs. Tief im Hintergrunde ein nächtlicher Park, in den der dunkelblaue südliche Himmel ragt, während von links nach rechts schattenhaft schwarze Zypressen ansteigen. Sternenhelle. Die Terrasse beleben an den Seiten und an der Ballustrade plastisch aufgestellte rote Azaleen. Die prachtvolle Intensität der Farben ist dadurch erreicht, daß der ganze Prospekt aus blauem und schwarzem Samt ausgeschnitten, also nicht gemalt ist. Zur Champagnerarie als Hintergrund ein Barockschloß in einem farbenschwellenden Garten. Dann begrüßen von einem der Türme aus Don Giovanni und Leporello die nahenden Gäste. Das Finale spielt in einem roten, lichtüberglänzten Saale, die Türme sind Nischen, in der Mitte der Bühne und im Hintergrunde sind drei Tribünen für die Musik aufgestellt. Elviras Zimmer (Beginn des zweiten Auf-

zuges) ist in einem der Türme rechts gedacht; Don Giovannis Ständchen begleitet Mahler, wie die Rezitative, auf dem Cembalo. Finstere Vorhalle zu ebener Erde im Hause der Donna Elvira: einförmiges Grau, durch einen Spalt des kaum geöffneten mächtigen Tores dringt bläulich das einzige Licht der Szene. Elvira singt ihre Arie der Angst und Scham in dem nüchternen Zimmerchen eines Gasthofes beim Flackerschein einer trüben Laterne, gleichsam dem Verführer nachreisend. Der Kirchhof ist in fahles Graublau getaucht; das Mondlicht weckt alle Schauer der Steinbilder. In der Mitte der mächtige Gouverneur zu Pferde; die beiden hinteren Türme sind Grabmäler. Im Hintergrunde gewaltige Zypressen. Der Raum für die Briefarie, ein schmales Gelaß, noch immer im Schmuck der Aufbahrung. Die Rückwand, mit schwarzem Samt bedeckt, trägt das große Bild des Komthurs; sechs schlanke Leuchter mit brennenden Kerzen. Jäher Wechsel: ein weiter, roter Barocksaal, Speisetische, Musikanten, Don Giovanni im weißen Brokatkleide schmausend. Noch warnt Elvira; sie enteilt, taumelt zurück, stößt, über die ganze Bühne fliehend, einen furchtbaren Schrei aus — und der steinerne Gast erscheint und zieht Don Giovanni zur Tiefe. Das Sextett, in dem sich die Tugend zu Tisch setzt, ist gestrichen.

Die Mildenburg ist Donna Anna, ist es nach der Erzählung E. T. A. Hoffmanns. Sie liebt den ritterlichen Bösewicht, den siegenden Mann, und hofft durch alle Rachegedanken hin wohl nur auf eine Wirkung der ausgeführten Tat: daß der matte Don Ottavio für ihre Ehre fallen und Don Giovanni, zum zweiten Male blutbefleckter Sieger, die nun Schutzlose erst recht erobern werde. Die Tragik erzwungener Pflicht und ungezähmten Begehrens faßt sie meisterhaft. Weidemann, mit seinem regen Verstande alles aufgreifend, hatte sich den Don Giovanni noch nicht abzuringen vermocht. Unnachahmlich war Frau Gutheils Elvira, die sich mit jedem Blicke hingab und ihrer Würde doch nichts vergeben konnte.

Als nächstes Werk folgte Die Entführung. Hier war szenisch wenig zu geben, weil die Intendanz Sparsamkeit verlangte. Da sich die Vorgänge auf der Bühne fast stets am gleichen Ort zutragen, ließ sich die auch sparende Stilisierung rechtfertigen und die Türme taten wieder ihre Dienste. Musikalisch war die

Aufführung eine der entzückendsten unter Mahler. Die Feinheit, die schwebende Leichtigkeit, die süße Anmut des Gesanges und Spieles, wie des Orchesters reichten wohl selbst an die höchsten Forderungen des Direktors, der Mozart nie genug huldigen konnte. Das einzige Hindernis für noch zartere Wirkungen war das große Haus, in dem ein richtiges Piano zum Flüstern herabsank (vgl. Specht, Mozartzyklus, Schaubühne 1906).

Aber noch schöner, noch reiner gelang Figaros Hochzeit. Roller konnte sich wieder regen und das Gartenbild für den Schluß zählt mit unter sein Bestes: rechts und links symmetrisch je ein Pavillon des Rokoko, von Bäumen überschattet; in das Dunkel der Bühne leuchtet hell aus fernstem Hintergrunde das Schloß. Die Sorge um das Dramatische ging diesmal so weit, daß Mahler, wo ihm da Ponte zu sehr opera buffa gab, zu der Komödie von Beaumarchais griff. Die Worte der folle journée ergänzen den Text in den auch musikalisch entsprechend erweiterten Rezitativen. So wird zum Beispiel die köstliche Gerichtsverhandlung der Komödie herübergenommen. An der Übersetzung hatte abermals Kalbeck gefeilt. Weidemanns Graf, der humorvolle Figaro Mayrs und die Susanne der Frau Gutheil waren die besten Einzelleistungen in dem herrlichen Ensemble singender Schauspieler.

Am Schlusse des Zyklus, zu dem sich Monat für Monat die Meistertaten gerundet hatten, stand die Zauberflöte. Die alten Dekorationen Hofmanns, die allerhand Wissenschaft spintisierten, — gemalten Ebers nannte sie Korngold — blieben auch diesmal meist erhalten; nur hie und da besserte Roller. Für die letzte Szene wurde ein erhaben strahlendes Bild geschaffen. In der Musik war wenig auszubauen, denn gerade die Zauberflöte hatte Mahler häufig selber geleitet und dabei auch nicht das geringste Stäubchen haften lassen.

Die Nörgeleien über den Mozartzyklus, bei herzlichster Freude aller, die die Größe dieses Geschenkes würdigen konnten, wurden lauter als sonst. Da boten die Mozartspiele des Sommers 1906 in Salzburg einem großen Kreis von Fremden, die noch keine Wiener Kritik erreicht hatte, Gelegenheit zu prüfen. Ein von Lilli Lehmann inszenierter Don Giovanni mit zusammengewürfelten Sängern mißlang trotz d' Andrade. In der

Musik keine leitende Persönlichkeit, in den Dekorationen Schablone. Darauf wurde Figaros Hochzeit vom Ensemble der Wiener Hofoper unter Mahler gegeben. In mehreren Proben war auf der Bühne und im Orchester alles dem Rahmen des kleinen Salzburger Hauses sorgfältig angepaßt worden. Die Aufführung wurde ein Triumph: und besonders die Fremden erklärten, solcher Vollkommenheit nie begegnet zu sein.

Mitten während des Zyklus, dessen Figaro allein dreißig Proben forderte, war auch der Lohengrin neu inszeniert worden. Das Schönste bot der zweite Aufzug mit seinem romanischen Palast, der die ganze Bühne erfüllte, mit den Lichtern und Schatten des erwachenden Morgens, den malerischen Windungen des heranschreitenden Brautzuges. Im Gemach des dritten Aktes flackerte ein fröhliches Feuer; Heim und Herd gehören dem Germanen zusammen. Aber der „rote Farbenfleck", der in keiner Vorschrift steht, reizte Hirschfeld; noch heute jammert er über Rollers Dreistigkeit.

Die Spielzeit 1906/7, die letzte unter Mahler, brachte zunächst den Polnischen Juden des Franzosen Erlanger und d' Alberts Flauto solo, neu vorbereitet Rossinis Barbier; vor allem aber eine ganz besonders schöne Aufführung der in Wien seit 16 Jahren nicht gegebenen Widerspenstigen von Götz, deren herzliche Musik Mahler mit seiner harmonischen Kraft erfüllte. Frau Gutheils Käthchen, der liebenswürdige Petrucchio Weidemanns, die Kunst Rollers bereiteten abermals hohe Freude. Die letzte Szene der Oper, die das besiegte Käthchen vor die Verwandten zerrt, deren „gesunder Menschenverstand" über eine edle Frauenseele triumphiert, hat Mahler mit seinem unfehlbaren Blick gestrichen. Herr von Weingartner durfte selbstverständlich dem versammelten Philisterium den Spaß nicht verderben, und das opernhafte Finale wurde „restituiert".

Wie ein Jahr zuvor die Fünfte, so leitete Mahler nun seine Sechste Symphonie bei der ersten Wiener Aufführung. Dann trat er einen Urlaub von etwa zwei Wochen an. Solcher Urlaub während der Spielzeit hatte Jahn regelmäßig zu Gebote gestanden und auch Weingartner hat davon Gebrauch gemacht.

Trotzdem fiel jetzt — es war zu Beginn des Jahres 1907 — die Clique der Gegner mit allerlei Anspielungen auf das Fernsein des Direktors über Mahler her, unter dem Vorwande, daß das zehnte Jahr von Mahlers Herrschaft angebrochen sei, daß es sich also zieme, zu sichten und zu wägen.

DIE REVOLTE DES ALLTAGS.

Wenn man in Wien durch manche Gäßchen der inneren Stadt, durch manche Winkel der Vorstädte und Vororte geht, so findet man etwas Wunderbares: Spuren von Alt-Wien. Damals hatte diese Stadt zum letztenmale eine Kultur. Vielleicht war auch sie dem Fluche des Scheins unterworfen; sprach doch Grillparzer davon, man lebe in halber Poesie, gefährlich für die ganze, klagte er doch, die Luft sei zu weich, die Frauen seien zu schön und die Straußische Musik gehe zu sehr ins Blut. Und der Maler Waldmüller schimpft und wettert in seinen Schriften, daß es Kürnberger nicht besser getroffen hätte. Von diesem ererbten Fluch des Wienerischen erzählt Hermann Bahr in seinem viel verlästerten Buch „Wien", spricht, nur freundlicher, geduldiger, verschwiegener, mehr in Moll Franz Servaes. („Wien", Klinkhardt & Biermann). Ich habe mich in der Wiener Zeitschrift „Erdgeist" mit dem „Problem Wien" ausführlicher beschäftigt und kann hier nur kurz sein.

Dieses Alt-Wien, mochte es nun Schein oder Wesen geben, war entzückend echt. Es ist dahin. Ein Zeitalter der Verlogenheit, des Geld- und Gründerrausches, der Börse und der Operette kam, versank oder blieb, und nun brodelt das Chaos. Es war ein furchtbar-unaufhaltsamer Niedergang, und wir haben eben erst Boten eines neuen Werdens. Der liebe leichte Sinn ist Leichtsinn geworden und hat nichts gemerkt. Warner wie Kürnberger — vor Jahrtausenden haben seinesgleichen Propheten geheißen — wurden als Querulanten abgetan. Dafür hat sich allenthalben und namentlich in der Presse ein Chor von Schmeichlern eingenistet, der jede heimische Unart entschuldigt und jedes Kräftige und Ganze mit guter Witterung von der bedrohten Herde fernhält, gewissermaßen die Rolle der vormärzlichen Polizei übernehmend. Sag, daß Wien in

seinem Verkehrswesen eine Gernegroßstadt ist, daß die Zahl seiner Phäaken nicht abnimmt, daß die tüchtigsten Leute mißachtet, vertrieben werden (woraus dann unsere „aktive geistige Handelsbilanz“ entsteht), und du bist ein Verräter, ein Raunzer, wenn möglich ein „Jud“. Dieses letzte Wort darf der „liberale“ Teil des Spießerchores natürlich nur denken. Aber laß das schmierigste Jünglein aus dem Osten über einen Klimt oder Metzner oder Otto Wagner oder über die Wiener Werkstätte oder über jede Hoffnung, jede Blüte in seinem Sudeldeutsch Witze versuchen: das ist der Herren trautester Bundesgenosse, das wird sich trefflich akklimatisieren.

Im Ausland hat man sich längst daran gewöhnt, Wien, dessen öffentliche Meinung jede Wiener Bewegung beschimpft, schon weil sie Bewegung ist, alles Fremde aber als Offenbarung verehrt, gering zu achten. Aber man hat auch die Art dieser Kritik längst erkannt; besonders die Wiener Musikkritik steht noch von Wagner her überall in üblem Ruf. Doch haben in der entscheidenden Zeit der Arbeit mit Roller und der gehäuften Angriffe besonders Korngold, D. J. Bach und Richard Specht Mahlers Größe erkannt und treu zu ihm gehalten. Nach seinem Scheiden ist dann Einsicht auch bei anderen eingekehrt.

Dem Chor der Philister freilich war Mahler von je ein Greuel. Über den Mann, der die privaten Faulheiten züchtigte, mußten die öffentlichen Meinungen aufschreien. Im Publikum fand sich kaum ein Widerhall, es sei denn, daß sich die Spießer aus Überzeugung, die Bequemen, deren süße Gewohnheiten gestört waren, und die Anhänger intriganter Sänger und Sängerinnen vernehmen ließen. Ja es bildete sich sogar ein nicht einmal kleiner Kreis überzeugter Anhänger. Insbesondere seit den Taten Rollers kam alles, was neuen Bahnen folgte oder selbst Bahn brach, herbeigeströmt; Schriftsteller, bildende Künstler, Musiker, Gelehrte, ernste Leute aller Schichten wandten sich der Hofoper zu und man sah bei den Festen Mahlers die Einsamen, die sonst nur noch die Duse ins Theater lockt.

Aber gewisse Zeitungen wühlten. Da war einer gekränkt, den Mahler in Lob und Tadel nicht beachtet hatte; dort fand man es vorteilhafter und „sensationeller“, anzugreifen, statt ewig zu loben, fand es lustiger, wieder einmal einen Direktor zu stürzen. Sollte es gegen Mahler auch Überzeugungen gegeben

haben? Man ließe sie gerne gelten, aber die Art, wie sich die Herren ausdrückten, macht es schwer, daran zu glauben.

Inmitten des Treibens steht Hirschfeld. Nicht unbegabt und einmal jung gewesen, gelegentlich, wie bei der Verteidigung Wedekinds, noch der Jugend gedenkend. Aber längst verbittert, griesgrämig, abweisend. Mozart, Wagner, Brahms und Bruckner sind sein und nur sein. Er behütet Tradition und Philisterium: sein Wien. Hinter den letzten von ihm freundlichst anerkannten Größen ist ein Kreidestrich gezogen; was dann noch kommt, gilt nichts mehr. („Vielleicht darin liegt das Signum unserer Zeit, daß wir immer wieder zum Umlernen aufgefordert werden", sagte nicht lange vor seinem Tode J. J. David.) Treibende Kraft dieser Rezensionen ist die Bosheit; ihre Art ist häßlich und gehässig, persönlich, platt und ohne Salz; um so reicher sind sie an Drehungen und Verschiebungen. Über den Geschmack des Mannes, wenn er etwa „produktiv" werden will, belehrt ein Vierzeiler zur Schillerfeier 1905: „Die Schreier hatten ihre Stund — dann ward es still und stiller, — doch durch des Herzens tiefsten Grund — klingts ewig; Schiller! Schiller!" Über seinen Takt und Humor die Geschichte von Mödling. In einer Villa am Wörthersee starb im Sommer 1907 ein Kind Mahlers; der bot seinen Besitz zum Kauf aus und gedachte sich in Mödling, einem Städtchen bei Wien mit lieblicher Umgebung, in dem noch manches gute Alte erhalten ist, ständig niederzulassen. Hirschfeld, der den Anlaß der Übersiedelung kennen mußte, nahm die Gelegenheit zu einem Feuilleton wahr. Mahler habe, so erzählt der witzige Herr, den Stadtvätern Mödlings erst Bedingungen gestellt. So müsse man Mödling künftighin mit der Nord-, statt mit der Südbahn erreichen, die Vorderbrühl müsse Hinterbrühl heißen und umgekehrt, der sogenannte Husarentempel Dragonertempel; die Kaltwasserheilanstalt habe sich in eine Heißluftanstalt zu verwandeln; alte Bäume sollten gefällt, schöne Landschaftsbilder durch Roller zerstört und abgeändert werden.... Eine Lieblingsbeschäftigung Hirschfelds ist es, etwa einem Mozart und Beethoven vorzurechnen, daß sie genug zu leben hatten. Als Bahrs „Wien" erschien, fiel er als richtiger Bildungsphilister darüber her und versicherte den Wienern von heute, daß es Beethoven in ihrer Stadt nicht schlecht gegangen sei. Beethoven wußte es manch-

mal anders (Thayer III, 379, Brief an Ries; IV, 212; Konversationshefte vom April 1823; Sporschils Aufsatz; Glossy, Österr. Rundschau, V, 132) und man sollte meinen, ein Beethoven habe immer recht; aber gegen Hirschfeld kommt auch er nicht auf. Dafür beschirmt Herr Hirschfeld wieder Große, wenn er ihren Freunden oder Förderern (Wolf-Verein, Ansorge-Verein) unangenehm sein kann. Rasch noch einige Stil- und Gesinnungsproben: die Walküren gefallen sich „in stilisierten Stallwitzen". „Das Innenleben des Komponisten (Mahler) ist von parodistischen Trauermärschen erfüllt." „Wäre Gustav Mahler ein beleibter Herr mit einem rötlichen Stoppelbart, so hätten wir den ganzen Symphonie-Rummel nicht." „Es ist bezeichnend, daß die Sezessionsmeute, die bei Olbrichs jetzt keine Beschäftigung mehr findet, in mahlerischen Proben und Aufführungen die Logen besetzt." „Wenn ein Horn, das von Richard Strauß gezwungen wird, Violin-Passagen auszuführen, dem Komponisten einmal den Bauch aufreißen wollte, so möchten (!) die modernen Partituren bald wieder besser aussehen." . . . „Um schmerzliche Gefühle wachzurufen, . . . wird die Partitur einfach vorschreiben, daß ein Orchestermusiker eine kostbare Vase oder eine Wasserflasche zertrümmere." . . . Bekenntnisse einer schönen Seele: „der Übermensch soll immer in starker Anspannung verbleiben und sich niemals gehen lassen. Denn wenn wir Philister einmal hinter das Geheimnis seiner Stärke kommen, so ist er auch schon verloren."

Und derselbe Mann, der Mahler und Strauß verhöhnt, ist der huldreiche Schirmherr jeder Mittelmäßigkeit wie Löwe, und Herr Schalk entgeht sogar Vergleichen mit Hans Richter nicht.

Hirschfeld, an sich unbedeutend, mußte als Typus des haltlosen, machtbewußten Wiener Kunstschreibers, der zudem durch seine Posen temperamentvoller Entrüstung gefährlich wird, so genau geschildert werden. Von den übrigen nichts mehr! Oder gelüstet es den Leser, die Meinungen und Taten des Herrn Heinrich Reinhardt, dessen Süßes Mädel und Lieber Schatz zur Bildung des Volkes beitragen, kennen zu lernen? Also Herr Reinhardt schildert den ersten Satz der VI. Symphonie Mahlers: „Blech! — Lauter Blech! — — Unerhört viel Blech! — Noch mehr Blech! — Lauter Blech!" Dann: „Die kontrapunktische und die

thematische Arbeit ist gleich Null". In einem Atem wird der Direktor Mahler beschimpft: „die Hofoper hat einen Tiefstand erreicht, wie man ihn kaum jemals für möglich gehalten hätte". Herrn Reinhardt ist das Hofopernorchester unter Mahler schlechter geworden. Die Unterdrückung der eklen Balletspringerei, die Mahler nach Kräften gelungen war, dünkt ihm ein Schaden; die geschlossenen Türen während der Akte stören sein Freiheitsbedürfnis. Fra Diavolo, Die weiße Dame, Fidelio (!), die Stumme können nicht mehr oder „nur in sehr unbefriedigender Weise" gegeben werden. Aber im nächsten Monat kommt die Stumme: „ein zwingender Grund für diese Ausgrabung dürfte kaum vorgelegen sein". Herrn Reinhardt plagt ein Verlangen nach Gluck. Man gibt die Iphigenie: „sie ließ kalt". Noch besser half sich ein anderer Herr, der bei diesem Anlaß entdeckte, Gluck sei „ein einförmiges und einfärbiges Talent von einer bedenklichen Blässe". Demselben hatte Mahler keine „führenden Qualitäten"; er behandle die Hofoper „nur noch als die Kuh, die mit Butter versorgt".

Weil so viel von der Schädlichkeit des Komponisten Mahler für die Hofoper die Rede ist: Mahler hat in den zehn Jahren seiner Wiener Tätigkeit fünf Symphonien vollendet, alle in den sommerlichen Ferien. Er hat seine Werke außerhalb Wiens verhältnismäßig selten dirigiert, und nach Wien sind sie unverhältnismäßig spät gelangt.

Das Treiben gegen Mahler wird sich wohl nicht zufällig zu förmlichen Angriffen verstärkt haben, während der Direktor gerade den schon erwähnten Urlaub genoß. Und der Aufregung der öffentlich Meinenden entsprachen förmliche Verschwörungen in der Hofoper. Offen und geheim regte sich der von außen ermutigte Widerstand. Jeden Augenblick rannte irgend ein beleidigtes Persönchen zum Fürsten Montenuovo in die Intendanz, der in seiner vornehmen Art immer nur zu schlichten und zu beschwichtigen hatte. Auch im Orchester fielen die häßlichsten Ausdrücke.

Mahler hatte eine Antwort für die Empörten: die neu inszenierte Walküre.

Hundings Hütte war in die verengte Bühne eingebaut. Das vor der Lenzesmacht aufspringende Tor war jetzt in der linken hinteren Ecke angebracht; fiel das Mondlicht ein, so schien es den

sich rechts aufhaltenden Geschwistern, die sich erkennen sollten, zum ersten Male wirklich ins Gesicht. Die geringe Menge des verteilten Lichtes begünstigte alles Verborgene der Vorgänge und ließ durch einen einzigen Strahl ein magisches Aufleuchten des Gottesschwertes zu. Eine wundervoll wilde, steile Felsengegend, vom Sellajoch der Dolomiten her, diente dem zweiten Aufzuge. Es war mitten unter Steintrümmern kein ebener Fleck auf der Bühne, die Auftretenden sollten sich nicht bewegen, sollten starr in die urzeitstarre Landschaft gebannt sein. Frickas Widder blieben weg; niemand hat sie vermißt; statt der reitenden Walküren des Panoptikums stürmten gespenstige Wolkengebilde über die Bühne. In der unvergeßlichen Todesverkündigung schritt die Mildenburg von mächtigen Felsen sacht herab. Siegmund, Hunding und Wotan kämpften, nur im Schattenriß sichtbar, auf der dunklen Höhe. In der Musik war der Gipfel der Vollkommenheit erreicht. Nie zuvor hatten namentlich die acht Walküren so sicher und richtig gesungen.

Es gab, schon wegen der Angriffe der letzten Zeit rauschende Kundgebungen für Mahler. Ein aufrichtiger Gegner wie Wallaschek erklärte, vor dieser Walküre die Waffen zu strecken. Den Unentwegten freilich war alles selbstverständlich und sie brummten nur verärgert irgend eine Anerkennung.

Im selben Monate leitete Walter, bis auf den heutigen Tag der unentbehrlichste Helfer der Hofoper, die neue Stumme von Portici. Der Fenella lieh Grete Wiesenthal, damals noch eines der jüngsten Ballettfräulein, ihre rührende Anmut. Das gab eine schöne Bescherung: Roller hatte das Mädchen hervorgeholt, ohne Seine Herrlichkeit den Ballettmeister und die rangältesten „Koryphäen" des kurzen Röckchens gefragt zu haben. Was wurde nicht über das mangelnde Können der Lieblichen geredet und geschrieben! Ein Jahr später drängte man sich zu ihren Tänzen.

Der März brachte als letztes der neuen Wunder Glucks Iphigenie in Aulis. Das edle Werk war seit 1894 nicht mehr gegeben worden, und auch diesmal war sein Erfolg bei der Menge gering. Im Wien von heute fehlt nun einmal der Sinn für das Erhabene und Strenge: Gluck kann so wenig wie Hebbel, wie Ibsen „ziehen". Selbstverständlich gab Mahler dem Musikdrama sein Recht. Von unserer Kenntnis der Griechen erfüllt,

löste er das Wollen des Meisters von dem französischen Klassizismus, dem es äußerlich verfallen war. Auch die Bühne gewann den Stil der Antike. Die Mildenburg und die Gutheil glichen, für sich wie vereint, den köstlichsten hellenischen Standbildern, ein Reigentanz schien von einer bemalten Vase losgelöst zu sein. Die Szenen bauten sich auf und verliefen „völlig wie antike Basreliefen" (Goethe). Umrisse und Fügungen des Schauplatzes stützten die Reliefwirkung, die somit Wien früher gekannt hat als das Münchner Künstlertheater. Ein heller Vorhang war der Hintergrund; nur am Schlusse ließ der enthüllte Prospekt den Hafen von Aulis sehen. Die Musik meißelte das Heroische aus jeder Note.

Noch folgte im Mai Samson und Dalila von Saint-Saëns, noch wurde Verdis Othello unter Zemlinsky, der endlich in der Hofoper dirigierte, wieder gegeben. Aber es geschah schon in der Auflösung. Schon warf die ersten Schatten, was drohend nahe war, Mahlers Abschied.

Schon lange hatte man davon gesprochen, bestimmter erst seit der letzten Jahreswende. Mahlers Mittel waren erschöpft. Seine Arbeit hatte ihn aufgerieben. Er hatte gewirkt wie keiner vor ihm, es war ihm gelungen, was nie erhört war, er hatte eine neue Zeit herbeigeführt und neue Menschen gebildet. Aber der Alltag war stärker als er. Feste hatte er erträumt und gefeiert, aber ein, zwei Tage darauf hatte für die Abonnenten Theater gespielt werden müssen. In seinen Plänen türmte er, ein Titan, Berg auf Berge, in den Niederungen gab es eine schlechte Vorstellung des Trompeters von Säkkingen oder der Cavalleria, tobte ein Tenor, raste ein Posaunist, heulte eine Primadonna, tuschelte, zettelte, mächelte, gärte es. Der Künstler Mahler war ihnen zu sehr gereift, der Direktor mußte dem Treiben der Menschlein, der Persönchen erliegen. Vielleicht hätte er wie der Theaterdirektor Hoffmanns willige Marionetten beherrschen müssen, vielleicht hätte er eine Schar werktätig begeisterter Freunde, vielleicht dazu noch die Lebenskraft und Gesundheit zweier Sterblicher gebraucht. Genug, er sah, daß es verlorene Mühe sei auszuharren. Die ideale Vollkommenheit bei unserer Gestaltung des Lebens und der Künste unmöglich,

Flick- und Stückwerk als notwendiges Ergebnis, Zufälle, Tükken und Gemeinheiten als Regel: lohnte es sich darum, im Hoftheatergetriebe zu stehen, von Intriganten umgarnt, fast täglich geschmäht zu werden, daß dem letzten Taglöhner die Geduld gerissen wäre? Und Mahler durfte glauben, daß er zu Besserem tauge: der Tondichter in ihm forderte Muße zum Schaffen.

In einem 1863 geschriebenen Aufsatz „Das Wiener Hof-Operntheater" sagt Richard Wagner: „In Wahrheit . . . . bin ich der Meinung, daß es, bei der Stellung, die ihm in unseren sozialen Verhältnissen angewiesen bleibt, mit dem Theater überhaupt eine mißliche Sache ist und daß es für einen Menschen, der etwas Ernstes vorhat, im Grunde besser ist, sich gar nicht damit zu befassen". Das ist dieselbe Schrift, in der Wagner, auf die Wiener Hofoper besonders hinweisend, das Nebeneinander von künstlerischer Vollendnng und tagtäglichem Spiel für unmöglich erklärt hatte. Es war 1863. 1908 hat man sich, als Mahler „versagte", Weingartner verschrieben und im Ernst gemeint, er werde es besser machen.

Hier wäre denn auch der Punkt, an dem die „Reform" der Bühne ansetzen müßte: Feste können nicht täglich gefeiert werden, und es sind Feste, was wir von der Bühne wollen. Den Leuten aber ist das Theater ein Vergnügungslokal und hat Tag um Tag der tadellosen Zerstreuung der Zahlkräftigen zu dienen. Diese Antinomie löst keiner; er hätte denn das auf dem Grunde aller unserer Bemühungen lauernde Mißverhältnis zwischen den jähen Flügen unserer Technik und der Kläglichkeit unserer geistigen und materiellen Ökonomie beseitigt, das Mißverhältnis zwischen den Zielen unserer Besten und der gefährlichen, stumpfen Roheit der verbildeten Menge.

So deute ich mir Mahlers Entschluß, nachdem er die Kulturwidrigkeit unseres Theaterbetriebes erkannt hatte, abzudanken. Als sie es erfuhren, faßte die Freunde Entsetzen. Man konnte sich, besonders im Augenblick, Wien ohne Mahler nicht denken. Und einige Herren vom Vorstande des Tonkünstler-Vereines überreichten Mahler Ende Mai eine Adresse, die seine idealen Feste und den kulturellen Wert seiner Erscheinung als ein Bleibendes pries. Sie endete: „Daß dieses Fazit gerade von jenen, denen die Verkündigung der öffentlichen Meinung anver-

traut ist — mit wenigen Ausnahmen — ganz anders und zumeist in negativem Sinne gezogen wurde, war von vornherein in der Höhe ihrer künstlerischen Tendenzen begründet. Taten, wie die Wagner- und Mozart-Zyklen, wie die in ihrer Vollendung fast unbegreiflichen Vorstellungen des Fidelio, der Iphigenie in Aulis, der Lustigen Weiber, der Widerspenstigen Zähmung — eine Reihe, die man verfünffachen könnte, ohne sie zu erschöpfen — wurden als Erfüllung einer von selbst verständlichen Forderung unerwähnt beiseite gelassen und man hielt sich nur an die vielen mißlichen Zufälle und Hindernisse, die in jedem Theaterbetrieb das Alltägliche sind und die einer Persönlichkeit gegenüber, die das Alltägliche verabscheut, nur zu gerne als Waffe benutzt werden.

Daß alle diese Stimmen in ihrem manchmal unqualifizierbaren Ton nicht der wahre Ausdruck der öffentlichen Meinung sind, möchten Ihnen diese Worte beweisen; der Dank einiger Menschen, die Ihnen viel schuldig geworden sind, in denen jene Werke in der ihnen durch Ihr grandioses Nachschaffen gegebenen Gestalt unauslöschlich lebendig geblieben sind, und die wissen, was wir an Ihnen haben und haben werden."

Diese Adresse unterfertigten: die Dichter und Schriftsteller Peter Altenberg, Auernheimer, Bahr, Beer-Hofmann, Max Burckhard, Leo Feld, Heinrich Friedjung, Karl Glossy, Hugo Haberfeld, Willi Handl, Hofmannsthal, Margarete Langkammer-Nordmann, Emil Lucka, Max Mell, Richard Muther, Alfred Polgar, Salten, Schaukal, Schnitzler, Paul Stefan, Jakob Wassermann, Paul Wertheimer, Wilhelm von Wymetal, Stefan Zweig und Bertha Zuckerkandl; die Musiker Julius Bittner, Ludwig Bösendorfer, Rudolf Braun, Anton Door, Bruno Eisner, Julius Epstein, Eduard Gärtner, Robert Gound, Karl Grün, Gustav Gutheil, Bertha Jahn, Max Jentsch, Ernst Jokl, Josef Labor, Lilli Lehmann, Oskar Nedbal, Johann Ress, Wera Schapira, Heinrich Schenker, Arnold Schönberg, Richard Stöhr, Moritz Violin und J. V. von Wöß; die bildenden Künstler: Czeschka, Otto Friedrich, Josef Hoffmann, Hohenberger, Horowitz, Gustav Klimt, Kurzweil, List, Kolo Moser, Oerley und Schimkowitz; die Schauspieler des Hofburgtheaters: Hartmann, Kainz, Römpler, Frau Römpler-Bleibtreu, Sonnenthal und Thimig; die Hochschullehrer:

Breuer, Chrobak, Franz Exner, Siegmund Exner, A. von Frisch, Fränkel, Freud, Theodor Gomperz, Grünhut, Hupka, Jodl, Löffler, Ernst Mach, Mannaberg, Reich, Schauta, Winkler und Zuckerkandl; von der Wiener Gesellschaft: Exzellenz Chlumecky, Marie von Frisch-Exner, Baron und Baronin von Gablenz; die Abgeordneten: Kuranda, Lecher und Licht, Baronin Liebig, Editha von Mautner-Markhof, Hofrat Scala, Fürstin Stirbey, Fürsten und Fürstin Thurn-Taxis, Direktor Schmidl, Fabrikant Waerndorfer, Karl und Ludwig Wittgenstein, Fürstin Wrede und Gräfin Wydenbruck.

(Kritiker und Untergebene des Direktors waren nicht gebeten worden, zu unterzeichnen.)

Die Adresse, die Mahler immerhin eine Genugtuung gewesen sein mag — war doch eine solche öffentliche Verwahrung gegen eine gewisse Kritik in Wien vielleicht seit Wagners Tagen noch nicht zustande gekommen — ließ die Betroffenen verstummen oder eben noch verlegene Redensarten finden. Nur Hirschfeld hatte den Mut, über die Persönlichkeiten, die unterzeichnet hatten, in seiner Weise herzufallen. Peter Altenberg, dessen Name als erster stand, nennt Hirschfeld einen „Fachreferenten für Nachtlokale". Dann heißt es in diesem Dokument: „ich sehe andere, die in Verlegenheit wären, wenn man sie ernstlich fragte, was Kunst bedeute. Ich sehe Leute bei der Adresse, denen ich während meiner dreißigjährigen musikalisch-kritischen Tätigkeit kein einzigesmal im Opernhause oder in Konzertsälen begegnet bin". „Mit dieser Gesellschaft eine ernsthafte künstlerische Disputation?" Nein; lieber nicht! Und Hirschfeld legte die alte Walze wieder ein, fügte Bemerkungen über das Verhältnis Mahlers zu seinen guten Freunden in der Hofoper hinzu, und hatte die Pille verschluckt.

Alle Mühe war vergebens; Mahler wollte gehen. Fürst Montenuovo versuchte bis zum letzten Augenblicke, ihn umzustimmen. Dagegen setzten wieder die unterirdischen Gegner ihre verdoppelte Kraft. Man nennt den Sänger Schrödter, nennt eine bekannte Fürstin als die Eifrigsten; selbst der Kaiser soll mit „Affairen" behelligt worden sein. Als alles wußte, daß Mahlers Abschied bevorstehe, rief Max Burckhard Schande und Schmach über die angeblich Deutschen, die sich über Mahlers Vertreibung

noch freuten, die die verfluchte österreichische Politik für diesen ungeheuren Verlust der deutschen Kultur und damit der deutschen Macht in Österreich blind gemacht habe. Und nun begannen die Unterhandlungen mit den „Nachfolgern". Zuerst versuchte man es mit Mottl. Die Sache ging für Wien wenig rühmlich aus. Dann war jeden Tag ein anderer obenauf. Schließlich wurde man im August mit Felix von Weingartner einig, der vom 1. Jänner 1908 Direktor sein sollte. Bis dahin würde Mahler noch helfen. Der aber hatte sich mittlerweile den Amerikanern für einige Jahre, jedes Jahr durch ein paar Monate verschrieben, um später gänzlich frei seinem Schaffen leben zu können. Aber er bestimmte den Spielplan noch bis zum Schlusse des Jahres, leitete im Oktober und November noch manche seiner geliebtesten Schöpfungen, nahm mit einer herrlichen Wiedergabe seiner II. Symphonie unter beispiellosen Kundgebungen Abschied von Wien und verließ am 9. Dezember die Stadt. An der Bahn hatte sich eine große Zahl von Freunden und Anhängern eingefunden, die ihn mit Blumen überschütteten und auf jede Weise ihrer herzlichsten Treue versicherten. Der Hofoper hatte er ein Schreiben gesendet, das den Künstler wie den Menschen Mahler gleich liebenswert machen muß:

„An die geehrten Mitglieder der Hofoper! Die Stunde ist gekommen, die unserer gemeinsamen Tätigkeit eine Grenze setzt. Ich scheide von der Werkstatt, die mir lieb geworden, und sage Ihnen hiermit Lebewohl.

Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes, wie es dem Menschen bestimmt ist.

Es ist nicht meine Sache, ein Urteil darüber abzugeben, was mein Wirken denjenigen geworden ist, denen es gewidmet war. Doch darf ich in solchem Augenblick von mir sagen: ich habe es redlich gemeint, mein Ziel hoch gesteckt. Nicht immer konnten meine Bemühungen von Erfolg gekrönt sein. Dem Widerstand der Materie, der Tücke des Objektes ist niemand so überantwortet wie der ausübende Künstler. Aber immer habe ich mein Ganzes daran gesetzt, meine Person der Sache, meine Neigungen der Pflicht untergeordnet. Ich habe mich nicht geschont und durfte daher auch von den anderen die Anspannung aller Kräfte fordern.

Im Gedränge des Kampfes, in der Hitze des Augenblicks blieben Ihnen und mir nicht Wunden, nicht Irrungen erspart. Aber war ein Werk gelungen, eine Aufgabe gelöst, so vergaßen wir alle Not und Mühe, fühlten uns alle reichlich belohnt — auch ohne äußere Zeichen des Erfolges. Wir alle sind weiter gekommen und mit uns das Institut, dem unsere Bestrebungen galten.

Haben Sie nun herzlichsten Dank, die mich in meiner schwierigen, oft nicht dankbaren Aufgabe gefördert, die mitgeholfen, mitgestritten haben. Nehmen Sie meine aufrichtigsten Wünsche für Ihren ferneren Lebensweg und für das Gedeihen des Hofoperntheaters, dessen Schicksale ich auch weiterhin mit regster Anteilnahme begleiten werde. Gustav Mahler."

WEINGARTNER.

Mahler hatte ein gewaltiges Erbe hinterlassen: er hatte den Willen zur Vollkommenheit erweckt und ihm herrliche, wenn auch steile Wege gewiesen. Von allem Hohen wählte er immer das Höchste; aus aller Gegenwart erspürte er die Zukunft; mit der Vergangenheit, wie sie das Herkommen überlieferte, mit der Bequemlichkeit der Vielen konnte sein flammender Geist nicht Frieden halten. Was ihm not tat, war die tägliche Eroberung neuer Erkenntnisse. Die treuesten der Genossen, Roller, Anna von Mildenburg, Walter schufen mit, wenn in ihm noch alles nach Ausdruck rang. Dann kamen die Proben, bei denen er alle in Atem hielt, jedem Instrument seine Stimme vorsang, auf der Bühne jeden Schritt, jede Stellung, jede Nuance angab, jedes Kostüm prüfte, jede Einzelheit der Dekoration festlegte. So blieb alles in steter Bewegung; in demselben Flusse schwamm nichts zum zweitenmal. Was er berührte, wurde, so oft er es berührte, neu. Das hatte freilich den Nachteil, daß er unentbehrlich war; und da auch er nicht immer überall sein konnte, verschwand, wo er fehlte, auch der Blütenschimmer seiner Improvisation ..... In unseren Anordnungen sind die Dinge eben stärker als die Menschen.

Wäre in unserer Verwaltung der Kunst Einsicht und Plan, so hätten die, denen die Macht anvertraut ist, aus der Tragödie

Mahlers, des größten und wahrsten Künstlers, der in unserer Zeit ein Theater leiten konnte, demütig gelernt. Aber unsere öffentliche Kunstübung ist entweder dem gleichmütigen Trott höfisch-staatlicher Ämter oder dem Amerikanismus des privaten Geschäftes überantwortet. Und so hieß es auch nach Mahlers Scheiden: ein Direktor ist gegangen, ein anderer kommt. Daß das System nichts mehr taugt, ist keinem aufgegangen.

Wie Weingartner geschildert wurde, mußte er von vornherein sympathisch sein: Dirigent, Komponist, unabhängiger Künstler, dazu Mahler in seinem Wollen fast verwandt. Hätte ihn auch nur schlichte Klugheit geleitet, es wäre bei dem freundlichen Wohlwollen, das man ihm entgegen trug, keiner leichter zu persönlichen Erfolgen gelangt (die Erbsünde des Kunstbetriebes wollte ja niemand sehen). Was Mahler geboten hatte, war zu ergänzen, minder Vollkommenes zu heben, das Beste und Gesicherte der letzten Jahre nur eben zu säubern. Hätte Herr von Weingartner ein halbes Jahr lang beobachtet und gelernt, was seiner mangelnden Orts- und Leitungskenntnis fehlte, er hätte heute eine ganz andere Stellung. Begrüßt haben ihn selbst die überzeugten Anhänger Mahlers nur mit den aufrichtigsten Gefühlen: denn so sehr auch Mahlers Scheiden schmerzte, so gönnte man ihm doch zu sehr die Freiheit, als daß man nicht dem Nachfolger fast dankbar gewesen wäre.

Aber es sollte sofort anders kommen. Aus dem endlosen Schwatz der Reporter, aus der beschämenden Fülle veröffentlichter Unterredungen und Notizchen erscholl immer deutlicher die Kunde, daß der neue Herr mit einem neuen Fidelio beginnen wolle.

Bei einem der von Weingartner eingeführten „Empfänge der Vertreter der Presse" — früher hatte man die Öffentlichkeit kurz durch schriftliche Kundmachungen verständigt und seine Taten getan, nicht schon im Voraus beredet und verteidigt — äußerte sich der Direktor also: „ich ließ mich von durchaus logischen Erwägungen leiten. Der letzte Akt spielt natürlich wieder im Gefängnishof, da die befreiten Gefangenen sich ja ganz gut im Hofe befinden können". Was man offenbar logische Erwägung heißt. Aber die Hauptsache: Herr von Weingartner

bekannte, mit der „Oper aller Opern" anfangen und das Werk „selbstverständlich" nach seinem Empfinden aufführen zu müssen. Sein Empfinden aber war ebenso selbstverständlich das Beethovens, dem eine „restitutio in integrum" zugedacht sein sollte. Als Ouverture müsse die Zweite Leonore am Beginn stehen. Denn sie laste nicht, wie die Dritte, die nicht ins Theater gehöre, und entspreche der Bedeutung der Oper mehr als die Fidelioouverture in E.

Dazu ist „selbstverständlich" zu sagen: für einen Theaterdirektor gibt es keine „Oper aller Opern" (als welche zum Beispiel E. T. A. Hoffmann den Don Giovanni bezeichnet), sondern nur das Gebot seiner Bühne. Und die Hofoper hätte einen neuen Siegfried, einen neuen Holländer oder Tannhäuser brauchen können: die Zerstörung einer der besten Leistungen Mahlers war Verschwendung, war Theorie und, was man auch sagen möge, eine traurig-lächerliche Kundgebung gegen den Vorgänger. „Restitutio in integrum": die gebührt besonders Schutzbedürftigen, denen ihr Recht nicht geworden ist. Braucht man also die Wendung als Phrase ohne Sinn, dann wird sie Unsinn; legt man ihr aber den Sinn bei, den sie hat, dann will man andeuten, daß Beethoven unter Mahler besonderen Schutzes bedurft habe; was doch ziemlich stark ist. Und was weiß denn Herr von Weingartner oder überhaupt jemand von den Inszenierungswünschen Beethovens? Wo findet man sie schriftlich verzeichnet, wie etwa die Inszenierungen des neuen Burgtheaters, oder mündlich überliefert? Und gesetzt, man kennte sie, woher weiß Herr von Weingartner, ob Beethoven 1908 nicht andere Wünsche gehabt hätte? Der Zeit ihr Recht! Aber es kam noch besser: was Beethoven für die endgültige Fassung des Fidelio von 1814 wirklich vorgeschrieben hatte, war die Ouverture in E. Die Gepflogenheit der deutschen Bühnen konnte sich von der Dritten Leonorenouverture nicht losreißen und brachte beide Ouverturen im Verlaufe des Theaterabends. Herr von Weingartner aber hatte die Vorzüge der Zweiten, eigentlich ersten Ouverture, die zu der von Beethoven selbst verworfenen ersten Fassung der Oper von 1805 komponiert war, glücklich entdeckt und diese Zweite als „Die Ouverture zu Fidelio" feuilletonistisch angepriesen. Und siehe da! Der Schrulle gegenüber ward Beethovens endgültige Absicht nicht mehr beachtet.

So erschien denn am Abend des 23. Januar 1908 ein eleganter Herr am Pulte, verbeugte sich heiter lächelnd mehrmals vor dem Beifall spendenden Publikum, dirigierte die Zweite Ouverture (gut, aber nicht „außerordentlich") und ließ die Oper beginnen, deren erste Szenen sich gleich den folgenden in einem steifen, grell beleuchteten Gefängnishofe abspielten. Licht ist für Weingartner „natürlich" wieder gleich Helligkeit. Beim Marsch in B stelzte gravitätisch nach behäbiger Melodie (Vivace!) der Veteranenverein der Wache herbei. Pizarro hatte sein stolzes Prachtkleid nicht mehr und war auch sonst ein gemütlicher Herr geworden: Demuth (weil unter Mahler Weidemann!), in Wahrheit kein Tyrann, eher ein Oberlehrer. Natürlich brüllte der Männergesangverein der Gefangenen ohne Furcht drauf los. Natürlich war es im Kerker nicht zu grauslich; dazu sind Weingartner und Demuth, sind alle, alle viel zu liebenswürdige Leute. Natürlich sah man darauf sofort statt des wundervollen Schlußbildes unter Mahler den langweiligen Gefängnishof wieder; natürlich sang Rocco seine Goldarie, standen die Ensembles in einer Front, klebten die Blicke erfreut am Taktstock. Natürlich war das gutmütige Wiener Publikum trotzdem freundlich und die „zahlreich anwesende" Intrigantengesellschaft nebst der Clique der Mahlerfeinde schwamm in Entzücken. Natürlich las man tags darauf die glänzendsten Kritiken. Und man sah, was Mahlers Wirken vermocht hatte. Alles atmete befreit, das Musikdrama war abgetan, die Oper hergestellt. Ein Schriftsteller, der natürlich die Adresse für Mahler begeistert unterfertigt hatte, pries Weingartner, daß er die „tüchtige Mittelmäßigkeit des volksmäßig Rührseligen" in dieser „sentamentalischen Schauergeschichte vom sieggekrönten Opfermut und dem bestraften Laster" wiedergewonnen hatte. Andere sagten: Mahler hatte Recht, Weingartner hat Recht. Auch das ist in Wien natürlich.

Die Lehre dieses Fidelio war aber: bei Weingartner verbindet sich mangelndes szenisches Können mit dem Streben, eigen und anders zu sein. Von dem Ringen Mahlers um die Bühne nicht die Spur. Er sieht keine Probleme — wiewohl er gern von Problemen redet —, und so gibt es keine.

Aber das Pult des Dirigenten war — wie bezeichnend! — von der Bühne weg gegen das Publikum hingeschoben, die In-

strumente waren anders aufgestellt, und davon erwartete man viel! Alsbald wurde auch die Schlußszene in Goetzens Widerspenstiger „restituiert", und der nächste Monat brachte die restituierten, das heißt gerade in ihren wertlosesten Szenen ungestrichenen Hugenotten, in deren letztem, um halb elf Uhr nachts beginnendem Aufzuge das Publikum allerdings davon lief. Und der Don Giovanni hieß, als er einmal gegeben wurde, wieder Don Juan: kurz, es konnte uns an nichts fehlen.

Noch im Jänner leitete Herr von Weingartner ein philharmonisches Konzert. Die Philharmoniker, in deren Kreisen bei der letzten Dirigentenwahl das dreiste Wort gefallen sein soll, sie brauchten Mahler nicht, wohl aber brauche er sie, waren überhaupt die Befreitesten der Befreiten. Das war ihr Mann, der Herr von Weingartner! Liebenswürdig nach allen Seiten hin, keine tyrannische Persönlichkeit, kein Nervenpeiniger, keiner, der das Äußerste verlangte, dem nichts gut genug war. Und so ließ er denn auch in der C-dur-Symphonie Schuberts die Zügel locker, das Orchester freute und berauschte sich an seinem Klange, das Publikum, ergriffen von so viel Gemüt, kam in philharmonische Begeisterung und man konnte von der unerhörten Leistung des Dirigenten lesen. Wer aber genauer hingehorcht hatte, dem fehlte gerade das, was Mahlers Größe gewesen war, der sah, daß nicht einmal der Dirigent Weingartner mit Mahler verglichen werden durfte. (Es versteht sich von selbst, daß kein Vernünftiger Vergleiche ziehen wollte; daß sie einem Weingartner durch seine Restitutionen geradezu aufdrängte, und daß die in wirklicher oder erheuchelter Begeisterung für ihn arbeitende Clique der Feinde Mahlers eine Zeitlang von Vergleichen lebte.) Ein junger Dirigent, Heinrich Jalowetz, schrieb damals für eine Wiener Zeitschrift eine ausführliche Besprechung, die ich, ihrer überlegenen Einsicht wegen, wiedergeben möchte:

. . . „Daß sich Weingartner weit über das Niveau der in unseren Konzertsälen leider nur zu gewohnten Dirigenten erhebt, genügt noch nicht, über seine Leistung in kritiklose Begeisterung auszubrechen. Man hat Weingartners Bewegungen, die angeblich jede Pose meiden, gelobt; wer sich aber erinnert, wie Mahler bei den Aufführungen fast auf jede Bewegung verzichtete und nur durch seinen alles bannenden Blick den unbeugsamen

Willen seiner Persönlichkeit auf das Orchester übertrug, der wird sich von den selbstgefälligen Gesten Weingartners unangenehm berührt fühlen. Und hat man schon ganz jener vornehmen klanglichen Abtönung des Orchesters unter Mahler vergessen, die, bei höchster Klarheit bis ins letzte Detail, nie eine unwesentliche auf Kosten der Hauptstimme, nie ein einzelnes begleitendes Instrument auf Kosten des charakteristischen Gesamtklanges roh hervortreten ließ? Ist keiner empört über die auffallende Unausgeglichenheit des Klanges, besonders in den beiden Mittelsätzen der Sinfonie? Oder war es vielleicht künstlerische Absicht, daß in den Fortissimostellen des Scherzo ein allzu wienerisches Estamtam der begleitenden Bläser die melodietragenden Streicher vollständig verschlang? Hat man es vielleicht als besondere Feinheit empfunden, daß Weingartner im zweiten Satz im Durteil des Hauptthemas den bei der Wiederholung hinzutretenden ausdrucksvollen Kontrapunkt der Celli unterstreicht, indem er ihn, in der durchaus pianissimo gehaltenen Stelle, geradezu Forte spielen läßt, wodurch die Melodie der Oboe vollständig übertönt und die Charakteristik dieser ganz zarten Partie zerstört wurde? Aber das philharmonische Orchester „schwelgte eben in seinen eigenen Klängen", wie ein Kritiker ganz richtig bemerkte, in dem naiven Glauben, damit den Dirigenten zu loben. Kein Wunder daher, wenn das F-dur-Thema im zweiten Satz, das ausdrücklich mit pianissimo bezeichnet ist, in einem allem „Gefühl" der Spieler Rechnung tragenden mezzo forte vorgetragen wurde. Daß sich eine Melodie von den Streichern auch im pianissimo ausdrucksvoll vortragen läßt, wenn sie am Griffbrett gespielt wird, ein Mittel, das Mahler oft gebrauchte, ist Herrn Weingartner offenbar entgangen.

Man könnte über solche Nachlässigkeiten im Detail, denen sich noch viele andere anreihen ließen, leicht hinweggehen, wenn die Aufführung im ganzen den Stempel einer hinreißenden Persönlichkeit, eines großen Temperamentes getragen hätte; aber daß Herr Weingartner, der Schriftsteller, gerade Schuberts C-dur Sinfonie sehr liebt, seine Interpretation hätte es einen nicht gelehrt. Wäre er wirklich von der Schönheit dieses Werkes erfüllt, er hätte nicht die Einleitung so ganz stimmungslos spielen lassen, er hätte die äußerste Schärfe in der Rhythmisierung des Oboenthemas aus

dem zweiten Satz verlangt, die für seine Charakteristik ganz unerläßlich ist, er hätte vor allem nicht gerade die schönsten Themen der Sinfonie, besonders den wunderbaren Gesang des Trios, so ganz ohne jede Nuance der Phrasierung und Dynamik in beleidigend kalter Monotonie vorbeigehen lassen dürfen. Wahrlich, es muß ohne Einschränkung zugegeben werden: hier kam es nie zu jener tyrannischen Vergewaltigung, die der Individualität der Musiker Fesseln anlegt. Aber ein Dirigent, der nicht ein Tyrann seiner künstlerischen Überzeugung ist, durch seinen Willen den des einzelnen Spielers nicht völlig unterdrückt, kann vielleicht den Ruf persönlicher Liebenswürdigkeit, aber nicht die höchste künstlerische Bedeutung beanspruchen. Eine Interpretation ohne fühlbaren persönlichen Charakter, die nur das Werk und das Orchester für sich allein sprechen läßt, ist ein Unding und eigentlich kein künstlerisches, sondern höchstens ein Problem der Technik, die ja, wie sie selbstspielende Klaviere hervorgebracht hat, vielleicht auch einmal ein selbstspielendes Orchester erzeugen wird."

Aber in der Hofoper und in der befreundeten Presse liebte man es, sich als die Befreiten hinzustellen. Wirklich befreit wurde alsbald nur eine, Fräulein Bland, eine verwendbare Sängerin, die der Direktor plötzlich entließ, ohne daß er bis zum heutigen Tage einen Ersatz gefunden hätte. Doch zu entlassen war sein gutes Recht; nur einem Mahler hatte man das bestreiten dürfen. Sonderbar wurde die „Affaire" erst, als der Direktor von einer Kunstreise her auf die Anfrage einer ihn verteidigenden Zeitung durch eine Depesche antwortete, die Mitteilung seiner Gründe könne der Dame künstlerisch schaden. Man stelle sich Mahler vor, seine Entschlüsse vor einem Offiziosus rechtfertigend, und noch dazu so ungeschickt! Einige Wochen später kam eine neue Tat der Befreiung: Herr von Weingartner hielt es für nötig, eine aus dem Jahre 1874 stammende Sklavenordnung für die Mitglieder der Hofoper wieder „in Erinnerung zu bringen", nachdem er sie aus dem Amtsstil in sogenanntes Deutsch übersetzt hatte. Darin heißt es, daß einer Strafe bis zur Höhe des Monatseinkommens verfallen, ja sofort entlassen werden könne, wer „Erklärungen oder wie immer geartete Auf-

sätze, welche auf das k. k. Hofoperntheater unmittelbar oder bei demselben angestellte Personen Bezug haben", auch ohne Namensfertigung der Presse übergebe oder einer Zeitung solche „mündliche Mitteilungen" zukommen lasse. Zuwiderhandelnde können für kontraktbrüchig erklärt werden, was natürlich schon juristisch unhaltbar ist. Schade übrigens, daß all das für den Direktor selbst nicht zu gelten scheint!

Am 13. Februar dieses Jahres feierte die deutsche Welt den 25. Todestag Richard Wagners. Auch Herr von Weingartner, freilich auf besondere Weise. Erstens und hauptsächlich durch ein Feuilleton, worin ausgeführt wird, Wagner habe den Bayreuther Gedanken zerstört, als er 1877 Neumann den „Ring" überließ. Sei das aus Verzweiflung geschehen? „Oder war es Wagner, der sich in einfache Lebensverhältnisse nun einmal nicht zu schicken vermochte, zwingende Notwendigkeit geworden, die Früchte seines Geistes auch materiell auszunützen?" Damit habe das Unglück begonnen; jetzt seien durch Wagners Werke Gluck und Mozart, die feine komische und Spieloper verdrängt. Einige Ausfälle gegen Bayreuth, mit dessen Leitung Weingartner auf Kriegsfuß steht, ergänzten das liebenswürdige Gedenkblatt. Es ist ein offenes Geheimnis, daß Weingartner „wagnermüde" ist. Daher die Vernachlässigung Wagners im Spielplan, daher die absichtliche Mißachtung seines künstlerischen Wollens. Daher wohl auch die erhebende Festvorstellung an demselben 13. Februar, die der Direktor, ohne für genügende Vorbereitung gesorgt zu haben, auch nicht selbst dirigierte. Dabei trat Winkelmann, der altberühmte Tenor, als Tannhäuser zum ersten Male seit seinem Scheiden unter Mahler wieder auf. Eine seiner unwürdige Anhängerschar, als Hermannbund stadtbekannt, tobte den ganzen Abend vor Begeisterung, und so war erreicht: eine Demonstration gegen Wagner, gegen Mahler, für Winkelmann, für Weingartner. Darauf antwortete Korngold dem Direktor: „an Stelle jenes sehr veralteten Gedankenganges, der noch immer die Freigabe der letzten Werke Wagners, wechselvoller Aufführungsgeschicke wegen, bedauert, an Stelle von bloßen Worten überhaupt trat (in Wien unter Mahler) die künstlerische Tat"; und er betonte besonders, daß trotz den 76 Wagneraufführungen des Jahres 1907 für Gluck und Mozart noch genug Raum geblieben ist.

Drei Neuheiten sind unter Weingartner gegeben worden; zwei, Goldmarks Wintermärchen und Bittners Rote Gred, hat noch Mahler angenommen, und dem Nachfolger, wie auch mit Puccinis im Herbst aufgeführter Madame Butterfly mühelose Erfolge hinterlassen. Weingartners ,,Verdienst" ist bloß die Vermittlung von d'Alberts Tiefland, die Schalk besorgte; die Rote Gred hatte Walter meisterlich vorbereitet, während der Direktor auf einer zweiten Kunstreise begriffen war. Das hätte unter Mahler geschehen sollen!

Dafür wurde Zemlinskys neue Oper abgesetzt. An die Stelle ernster Werke trat neben die bis zum Überdruß ausgebeuteten jüngsten Erfolge das Ballett. Denn auch die Restitution oder wie man hier sagte ,,Renaissance" des Balletts war angesagt. Der ganze höfische Ballettapparat wurde wieder eingestellt, alter und neuer Schund hervorgeholt, und man hopste und sprang wie in der guten alten Zeit.

Nun darf man nicht alle Wiener für so einsichtslos halten, daß sie solche und ähnliche Taten willig hingenommen hätten; aber die ,,Gutgesinnten" hatten sich mit der Clique der Mahlerfeinde zu einem Bunde vereint, der jeden Tag den neuen Herrn lobte und die Ungläubigen niederschrie. Weil aber auch so nicht jeder Widerstand zu ersticken war, schreckte man Wien und das Ausland mit der ,,Mahlerclique". Einer der Eiferer schilderte ,,die Mahlerclique an der Arbeit". Erst charakterisierte er die zehnjährige Thätigkeit Mahlers ,,mit ein paar Worten". O die gewissen Journalisten sind begabt! Was ein Genie in zehn Jahren leistet, das können sie dir in zehn Zeilen sagen! — Dann erzählt er, daß ein Teil der Kritik ,,mit düsterer Miene . . . abseits . . . in der Ecke stand" und bei dem Tanz der Gutgesinnten nicht mittun wollte. (Die Worte Ecke und Hecke scheinen eine Losung des gewissen Cafés zu sein.) Das ist die ,,Mahlerclique". Selbstverständlich holte auch Hirschfeld zum Streite aus. Da sollte Kainz zu Berlin einem Ausfrager gesagt haben, Weingartner verscherze sich die Sympathien, indem er Meisterleistungen Mahlers zerstöre. Die Meldung war sofort als unwahr oder doch unberechtigt zu erkennen. Aber Hirschfeld nahm in einem Pamphlet von sechs Spalten zuerst Kainz ins Gebet und winkte der Hofbehörde,

eine „Affaire Kainz" zu schaffen. Dann ging es los. „Kainz ist aber ein Kulturmensch . . . . Kultur heißt jetzt Dreinreden . . . . Die einstige Wiener Hetz ist in die Kultur geschlüpft. Jetzt ist die Menschenhatz, die um Weingartner veranstaltet wird, in Wien eine Kultursache geworden . . . . Weingartner wird . . . . vom ersten Tage an mit Lügen beworfen. Die Übermütigen schleudern Stein um Stein aus der finsteren Mahlerhecke . . . Jeder Tag bringt einen neuen offenen oder versteckten Angriff auf Weingartner. Gustav Mahler ist gegangen und verwirklicht seine Ideale im Dollarlande." (Der ganze Hirschfeld steckt in dem Satze!) . . . . „Haben dieselben Schädlinge nicht gegen Felix Mottl die Lügengeschosse gerichtet, als er nur erst in Kombination gezogen war?" Nein, Herr Doktor. Niemand hat damals ein Wort gegen Mottl gesagt; aber wer hat nicht lange vor dieser Zeit von dem „gemütlich burschikosen Mottl" gesprochen, „der auch aus dem Wesentlichen nicht viel Wesens macht?" Ich glaube fast, Sie waren es selbst. Ein guter Ton übrigens: Lügen, Lügengeschosse, Rotte, Meute. Das predigt anderen Anstand!

Und wen bezeichnet der Kämpfer für Menschlichkeit und Sitte mit so schönen Ausdrücken? Namen nennt er aus kluger Vorsicht nicht. Wer ist also diese Mahlerclique? Wer hat Weingartner mit Lügen beworfen oder auch nur unfreundlich begrüßt? Etwa Korngold oder Specht oder Bach, die entschlossen waren, allen Erinnerungen an Mahler auszuweichen? Oder vielleicht ich, der ich im Jänner Weingartner als einzig möglichen Nachfolger Mahlers bezeichnet habe? (Es hat mir oft leid getan.) Eine Hirschfeldsche Wahrheit ist es auch, daß jeder Tag einen neuen Angriff gegen Weingartner bringe. Es gab täglich Hymnen zu seinem Preis und Schmähungen Mahlers, der keinem mehr nützen konnte. Und angenommen, es hätte jemand Weingartner, selbst von vornherein, abfällig beurteilt: wo bleibt die Clique? Eine Clique hält zusammen, erdrückt die Gegner, folgt gemeinsamer Losung. Das trifft für die Weingartnerclique zu; aber wo ist das gewisse Ringcafé der „Mahlerclique"? Die Verteidiger Weingartners aus Haß gegen Mahler waren eben in der Enge und schlugen, um es nicht eingestehen zu müssen, Lärm. Gracchi de seditione querentes.

Wer in den Jubel über Weingartner nicht einstimmen wollte, hatte es zu büßen. Ich möchte nicht deutlicher werden und

erwähne nur eben, daß man sich selbst in der Nähe des Direktors rühmte, einen „Widersacher“ kirre gemacht zu haben. Es war aber überhaupt eine Zeit der Verfolgungen.

Weingartner hat zwei ältere Opern aufgegriffen: Fra Diavolo und Stradella. Die Oper Aubers wurde sehr gut gegeben; die Spieloper scheint der Begabung des neuen Direktors am meisten angemessen zu sein. Nur darf man sie, eine dann und wann erwünschte Abwechslung, nicht zu verschwenderisch über den Spielplan ausstreuen. (Daß es auch unter Mahler treffliche Vorstellungen des Fra Diavolo gegeben hatte, war dem Gedächtnis der meisten entschwunden.) Nach dem Erfolge von Fra Diavolo kam auch gleich Stradella daran. Das war des Guten zu viel; selbst Hirschfeld mußte fragen, ob denn jetzt ein Banditenzyklus beginne. Doch das waren die positiven Taten: Tiefland, Fra Diavolo, Stradella.

Gäste gab es die Fülle. Man hatte die Zahl der Gastspiele unter Mahler gerügt und immer wieder auf einige verfehlte hingewiesen. Unter Weingartner schien es nur mehr verfehlte zu geben. Einzig Fräulein Kaufmann aus Berlin durfte sich, in ihren Grenzen, behaupten.

Es folgte jetzt sogar ein Gesamtgastspiel einer italienischen Truppe, das mit ausgiebigster Reklame angekündigt war und selbstverständlich bei ebenso ausgiebig erhöhten Preisen vor sich ging. Solche welsche Wallfahrten hätten unter Mahler gar gern die Hofoper zum Ziele gehabt; aber der prüfte die Leute und sie blieben draußen. Was Herr von Weingartner getan hat, ist nicht klar; jedesfalls wurde die Stagione eine arge Schlappe. Die Grisi sagte ab, Bonci enttäuschte, und die übrigen waren eher schlecht als mittelmäßig. Ein Glück, daß Fräulein Kurz das gefährdete Unternehmen retten konnte. Unter den vier Vorstellungen war eine des Don Giovanni. Um das Ensemble hatte sich der Direktor nicht gekümmert; aber daß die Inszenierung Rollers verschwand, war seine Sorge gewesen. An ihre Stelle schaffte man einfach ein paar alte Leinwandfetzen aus der Rumpelkammer und verschwendete lächerliche Beleuchtungen. Und während alles meinte, die Hofopernleitung habe sich vorerst genug bloßgestellt, hieß es bereits, daß auch Figaros Hochzeit demoliert werden solle. Doch zunächst war Wichtigeres zu tun.

Fidelio war etwas umständlich, Don Giovanni kurzer Hand zerstört worden; jetzt war Wagner an der Reihe, und da in der letzten Zeit die Walküre wohl die vollkommenste Vorstellung des Spielplans gewesen war, so galt es noch rasch, denn die Saison ging zu Ende, auch hier den neuen Geist schalten zu lassen. Die abenteuerlichsten Gerüchte erregten die Stadt, und am Morgen des 17. Juni wurde verkündet, daß der Direktor die Notwendigkeit erkannt habe, die Walküre um 20 Minuten kürzer zu machen. Man zerbrach sich den Kopf über die Gründe und konnte sich nicht einmal bei der Versicherung des Herrn Direktors beruhigen, er habe nicht etwa die alten Striche übernommen, sondern „sinngemäß" gekürzt. Weingartner erschien selbst am Pulte und wurde von Pfeifen und Zischen empfangen; über Logen und Parkett verteilte Anhänger bemühten sich um Beifallskundgebungen. Im ersten Aufzuge gab es außer störenden Beleuchtungen — Weingartner verwechselt regelmäßig Licht und Helligkeit und ist offenbar nur bedacht, daß ein hoher Adel und verehrliches Publikum Bühne und Logen gut sehe — und opernhaft verschleppten Zeitmaßen nichts besonderes. Im zweiten begannen die Schneiderscherze. Jeden Strich bezeichneten einige jüngere Kapellmeister, Studenten und Musiker auf der Gallerie in begreiflicher Erregung durch Pfeifen und Rufe, bis daß sie die hohe Obrigkeit entfernte. Aber der Beifall war lahm geworden und wurde am Schlusse abermals durch kräftige Rufe abgewiesen. Einzig das Orchester sah sich gedrängt, dem Befreier, der auch vor der Tyrannei Wagners nicht zurückgeschreckt war, seine Zufriedenheit durch eine höchst sonderbare Kundgebung auszudrücken.

Aber die „sinngemäßen" Striche? Zu Beginn des zweiten Aufzuges ist für Weingartner die Stelle überflüssig, in der Fricka Wotan vorhält, daß Siegmund und Sieglinde nur Wotans Willen tun. Im Gespräch mit Brünnhilde sagt Wotan, seine Ein- und Umkehr, seine Willensverneinung bekennend: „was ich liebe, muß ich verlassen, meiden, was je ich minne . . . . Auf geb' ich mein Werk; eines nur will ich noch: das Ende!" Das ist nun zwar mit eine Voraussetzung der Tetralogie; aber für Weingartner nicht sinngemäß und zu streichen. In der Todesverkündigung darf Brünnhilde nicht sagen: „Du sahst der Walküre sehrenden Blick: mit ihr mußt du nun ziehn!" Es ist

nicht sinngemäß. Dritter Aufzug, letztes Gespräch zwischen Wotan und Brünnhilde. Die Walküre: „Hier bin ich, Vater: gebiete die Strafe!“ Wotan: [„Nicht straf' ich dich erst: deine Strafe schufst du dir selbst . . . . Wunschmaid bist du nicht mehr; Walküre bist du gewesen: — nun sei fortan, was so du noch bist!“ Das ist alles sinngemäß gestrichen und Wotan sagt auf Brünnhildens Worte, wie ein Gerichtsadjunkt, der 24 Stunden Arrest diktiert:] „Nicht send' ich dich mehr aus Walhall“. Wenn das nicht sinngemäß ist!

Fragt sich nur, welchem Sinn gemäß; und ob es in unserem geliebten Deutsch nicht richtiger wäre, diesen „Sinn“ sinngemäß Unsinn zu nennen?

Die glorreiche Vorstellung endete fast so spät wie die ungestrichenen in der Zeit Mahlers. Am nächsten Tage erklärte sich mit einer Ausnahme die gesamte Wiener Kritik gegen Weingartner. Einige entsetzten sich zwar nebenbei über die jungen Leute, die die Würde des Hauses gestört hatten; aber selbst sie mußten zugeben, daß diese Würde zuerst durch Weingartners Beginnen verletzt worden war. Die Aufregung wollte sich übrigens nicht legen und griff weit über Wien hinaus. Der Grazer Wagnerverein veröffentlichte eine Kundgebung: „Direktor Mahler hat . . . mit rastloser Energie das Publikum . . . gelehrt, daß das Wagnersche Kunstwerk ein Organismus ist, von dem man nicht Teile beliebig unterdrücken kann, ohne dem Gefühlsverständnis des Ganzen zu schaden. In der heutigen Zeit . . . . fehlt jede Entschuldigung . . ., zum alten nachlässigen Brauch zurückzukehren.“ Als Antwort enthüllte endlich Weingartner seine Gründe. Dem „Ring“ fehle es an „Organik“, an „dramatischer Notwendigkeit“. Die müsse unerbittlich hergestellt werden. Die Grazer Herren belehrt er mit überlegener Miene, daß sie „voreilig“ geurteilt hätten; seine Striche seien nicht die alten, sondern neue, sinngemäße. Aber die also Abgekanzelten hatten dem Direktor nur den „alten nachlässigen Brauch“ vorgeworfen, nicht die alten Striche, die übrigens kaum unsinniger gewesen sind. Am Ende seines offenen Briefes wurde der große Mann geistreich und bekannte sich als überzeugten Verehrer Wagners, daher entschiedenen „Antiwagnerianer“. Das Sprüchlein hätte anno 1876 sicher gefallen; heute ist es doch schon zu billig.

Grundsätzliche Striche in den Werken Wagners sind ein Unfug; da hilft alles Gerede von Problemen nicht. Ein Herr aus Leipzig, der ex cathedra der „Signale" die Verteidigung Weingartners übernahm und etwa zwei von den drei Fragen des Wanderers im Siegfried für überflüssig erklärte, sei an Wagners Ausspruch erinnert: Streichen sei der Ausweg der Herren Kapellmeister; „hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältnis".

Weingartner, den Zerstörer, kennen wir nun. Sonst ist von seiner Bühnenleitung wenig zu sagen. Der Spielplan: ein Abonnent, dem jeder 8. Tag gehörte, fand unter den 9 Vorstellungen von Ende Februar bis Anfang Mai 2 mal Carmen und 3 mal Tiefland; ein anderer für jeden 4. Tag in den Monaten Januar bis Mai ein einziges Werk Wagners, das Rheingold, dagegen 6 mal Madame Butterfly. Werke Wagners wurden (unter Mahler) im ersten Halbjahr 1907 39 mal, in der gleichen Zeit 1908 nur 24 mal aufgeführt. Auch Mozart, den zu versimpeln sich noch keine Gelegenheit geboten hatte, war in Ungnade; es fehlten Lortzing und Nicolai; Weber war kaum beachtet, Beethoven „befreit" worden. Regie fehlte. In der neuen Spielzeit soll ein „Oberregisseur" helfen, in der vergangenen war die alte Anarchie der vormahlerischen Bühne „restituiert". Die Sänger taten, was sie wollten, die Mätzchen waren wieder da, Bühne und Zuschauerraum durchflutete ohne Wahl das Licht. Weil die Bühne nichts galt, lärmte das Orchester; das kleinste Rädchen im Gefüge des Ganzen riß sich los; jeder und alles war „befreit". Weingartner glaubte zu herrschen und war ein Gefangener seiner höflichen Hilflosigkeit. Rechthaberisch nach außen und besonders gegen den Vorgänger, innerlich ohne Halt, ein Mann des Rückschritts, mit seinen Anschauungen etwa in der Zeit der älteren italienischen oder französischen Oper wurzelnd, von Wagner nicht oder nicht mehr berührt, ewig im Banne seiner unglückseligen Kompositionen, war er eher bemitleidenswert und nur seiner Macht wegen verderblich.

Halt, werden seine Bewunderer im Reiche draußen sagen: du gehst zu weit; wir kennen unsern Weingartner, der uns Beethoven in Wort und Tat vermittelt hat und schätzen seinen Ernst. Du

aber vergleichst ein halbes Jahr seine Opernleitung mit zehn Jahren Mahlers. Er wird sich einleben, wird, muß sich wieder finden.

Darauf erwidere ich, daß ich an Weingartners Ruf so gut geglaubt habe wie nur einer. Erst als mich eine Kette bitterer Erlebnisse zwang, bin ich dem Problem Weingartner nachgegangen, und ich glaube, für uns Wiener wenigstens ist es gelöst. Wo ein Dirigent wie Richter, wo ein Mahler gewirkt hat, kann Weingartner wenig geben. Geführt hat er wohl nirgends; immer ist er, das wird aus Berlin wie aus München bestätigt, dem Publikum nachgefolgt. Seine Unbefangenheit nennen die Anhänger Reife und Großzügigkeit: neben einem Abgrund einhergehen und nicht hinabstürzen, heißt noch nicht ihn überbrücken, geschweige denn überfliegen. Seinen Schriften kann eine Bedeutung nur beimessen, wer die Wagners nicht kennt: kein einziger seiner Gedanken ist fruchtbar, kein einziger fruchtbarer Gedanke ist sein. Oder lehrt uns seine „Symphonie nach Beethoven" etwas anderes, als daß er zu den bedeutendsten Symphonikern nach Beethoven, zu Brahms und Bruckner, kein Verhältnis hat? Hat es einen Sinn, mit ihm wie ein behexter Neger auf Beethoven als auf einen Fetisch zu starren? „Si la thèse de M. Felix Weingartner, poussée jusqu'à l'extrême, était admise, que deviendrait l'Art en ses multiples manifestations?" . . . Jusqu' à ce jour, il était admis qu'un artiste, s'il était génial, avait un système absolument personnel . . . M. Weingartner trouve que cela est fâcheux. Il voudrait probablement qu'il y eût en art un étalon, dont les artistes ne devraient pas se départir. Il n'y aurait plus de génie, mais uniquement une bonne moyenne."

Die ganze sehr beachtenswerte Antwortschrift Imberts (La symphonie après Beethoven. Une réponse à M. Felix Weingartner. Paris 1900), in der diese Worte stehen, hat Herr von Weingartner mit einer lässigen Handbewegung abgetan. Ich will nicht trübe Gewässer aufrühren und von seinem Buche gegen Bayreuth sprechen; auch das Sachliche darin ist wenig mehr als ein Nörgeln über Erscheinungen und ein Verkennen des Wesens. Und vollends seine Studie „Über das Dirigieren", die schon durch den Titel verrät, daß sie eine Ergänzung Wagners sein möchte, ist in Wahrheit ein Verschütten der Quellen, die bei Wagner auf-

gedeckt sind. Ich kann (bei zugemessenem Raum) nicht genauer sein; der Schriftsteller Weingartner wäre einer besonderen Widerlegung wert. Sein Stil ist der eines Schreiberleins; seine phrasenhafte Lehrhaftigkeit und Besserwisserei sind eines Schulmeisters würdig. Der einzige Milderungsgrund für diese Versuche ist, daß sie laut oder leise den Komponisten Weingartner verteidigen sollen, der dessen freilich bedarf. Typisch ist für Weingartner, daß ihm das Pathos der Distanz zu großen Stoffen (Faust, Christustragödie) abgeht; daß er immer mit dem Geist der Zeiten um die Wette läuft, ohne ihm je das Zeichen seiner Siegerkraft aufprägen zu können, in den Tagen indisch-christlichen Erlösungsglaubens ein gewaltiges Drama der Erlösung plant, in den Tagen der Salome daraus bloß noch die Christusoper ablöst, daß er unter dem Einfluß der modernen symphonischen Dichtung selbst symphonische Dichtungen schreibt, heute aber, wo er den extrem Modernen nicht mehr folgen kann, die Neigungen Müdegewordener zum Alexandrinertum aufgreift. Gern gefällt er sich in der Pose des Angefeindeten und Verkannten; wird er aber angegriffen, so ist er sofort bereit, sich auf die Anerkennung zu berufen, die er in langen Jahren der Erfahrung gefunden hat. Dabei schützen ihn seine Dirigentenvergangenheit und seine glatte Urbanität, in Wien auch seine Abkunft, öfter als er glaubt.

Mehr als er besitzt, kann keiner geben. Aus dieser Erwägung wird es gestattet sein, über die Zukunft zu sprechen. Ich wünsche Herrn von Weingartner jeden persönlichen Erfolg, auch in der Hofoper. Aber es kommt nicht darauf an, daß einmal ein Gastspiel gelingt, daß sich eine Neuheit durchsetzt. Obzwar auch da für die nächste Zeit, von Débussys Pelleas abgesehen, nicht viel Hoffnungen sind. Was ist uns jetzt verheißen? Ein Ballett nach Skizzen von Johann Strauß, „musikalische Einrichtung“ von Joseph Bayer (für Mahler war es immer zu wenig Johann Strauß gewesen); dann eine komische Oper von Alfred Grünfeld. Man wird also gewisse Jours fortan auch in der Hofoper abhalten können. Schon in den Tagen, da ich dies schreibe, sind Vorstellungen die Regel, gegen die sich die Nutznießer des Fremdenverkehres wenden müßten, welchen selben Herren übrigens, wenn sie sich nicht von jeher mit Kleinigkeiten abge-

geben hätten, auch anzuraten wäre, das Zerstörungswerk Weingartners im Auge zu behalten; denn es beraubt Wien der großen Anziehungskraft der Mahlerschen Schöpfungen. Der vielgerühmte neue Siegfried ist aus Mahlers Erbe geholt; es war des Direktors erster Erfolg. Gerne melde ich, noch während des Druckes dieser Schrift, Weingartners Einkehr. Auch zu Strichen kam es nicht; der „Ring" scheint an Organik und dramatischer Notwendigkeit während der Ferien gewonnen zu haben. Noch immer ist es aber erst die Oper Siegfried; im Rahmen der Tetralogie können wir das Musikdrama nicht hören, weil über das Schicksal der sinngemäßen Walküre noch nichts entschieden ist. Sie wird zunächst nicht aufgeführt . . .

Fremdländische Gastspiele auch in fremder Sprache, ja in zwei Sprachen an einem Abend, folgen einander. Weingartner hatte Bayreuth gegenüber pathetisch verkündet, an „führenden Stellen" müsse die deutsche Sprache rein erhalten werden! An „führender Stelle" wäre er jetzt. Aber er ist kein Führer. Vielleicht wird er nicht mehr blind verachten und zerstören, was aus Mahlers Tagen stammt. Vielleicht werden wir eine erträgliche Opernleitung im Sinne weitverbreiteter Alltäglichkeit haben. Wo aber die sozialen und künstlerischen Aufgaben der drängenden Gegenwart, wo das Musikdrama der Zukunft beginnt, da kann Weingartner nicht mit; selber Wege zu finden, ist er nicht der Mann; und sich an ein Großes, wie es ihm die Luft des Wiener Frühlings zuträgt, anzuschließen, verbietet ihm sein Stolz.

Wir müssen uns bescheiden. Gustav Mahlers Vorbild, sein Führeridealismus, sein Festspielgedanke, sein schönstes Erbe ist verloren. Es ist eine allzubekannte Erscheinung in der Geschichte der deutschen Kultur, daß auf eine wundervolle Blüte plötzlich, rätselhaft, lähmend Dürre folgt. Darum bleibt keine Arbeit, kein Werk vergeblich. „O glaube, mein Herz", — es sind Verse Mahlers, die in seiner II. Symphonie gesungen werden — „o glaube: es geht dir nichts verloren! Dein ist, was du gesehnt! Dein, was du geliebt, was du gestritten!" Vielleicht war wieder ein Tod und ein Totengräber nötig. Auf die Dauer läßt sich das Leben nicht ersticken. Mitten aus Asche und Verwesung sprießen bunte Hoffnungen.

Ende September 1908.

SÄMTLICHE IN DIESEM KATALOGE AUFGEFÜHRTEN BÜCHER SIND DURCH JEDE BESSERE BUCHHANDLUNG ZU BEZIEHEN

Allgemach hat der französische Roman in Deutschland seinen Kredit verloren, nicht zuletzt durch die Schuld eines und des andern deutschen Verlagsunternehmens, das keinen Roman irgend eines Boulevardiers unübersetzt und so die Meinung bei uns entstehen ließ, der französische Roman sei nichts sonst als Ehebruch und kleines Laster. Die Kundigen wissen, daß die heutige französische Literatur nicht nur aus jenen Exportartikeln und Bazarerzeugnissen einer faden revoltanten Pikanterie besteht, daß sie vielmehr Werke von so hohem künstlerischen Range zeitigt, wie nur irgend eine Zeit französischen Geistes. Man kann einwenden, die Kenner wüßten das und brauchten Werke heutiger französischer Kunst nicht in Übertragungen zu lesen. Nun war es immer eine auszeichnende Gabe deutschen Geistes, daß er sich Fremdes in Übersetzungen zu eigen machte, denn erst die vollendete künstlerische, nicht gewerbsmäßig schlechte Übertragung in unsere Sprache macht das Werk ganz zu unserem Besitz. Dieses und der eingangs erwähnte andere Umstand einer schlechten, weil falschen Vorstellung heutiger französischer Literatur mögen es erklären, daß der unterzeichnete Verlag drei Meisterwerke und ein launiges Capriccio der französischen Literatur in Übertragungen vorlegt, deren Wert dem der Originale gleichkommt. So verschieden untereinander auch die drei Bücher von Villiers de l'Isle-Adam, Remy de Gourmont und André Gide sind, eines haben sie gemeinsam: sie sind in der stilistischen Reinheit ihres Darstellens beste französische Tradition. Den dem Engländer Wells gewidmeten grotesk-phantastischen Roman des M. Renard wird man amüsiert sich gefallen lassen als eine geistreiche und witzige Überbietung des heute so beliebten unheimlichen und grausigen Genres; mit deutlicher Absicht trägt er den Untertitel: ein Schauerroman. — Die früheren und sonst vorbereiteten Publikationen des Verlages des „Hyperion" werden nicht das Mißverständnis aufkommen lassen, als sähe der Verleger seine Aufgabe darin, die Edition von Übersetzungen zu pflegen und Bücher deutscher Autoren von sich fern zu halten. Nur wo es ihm, wie bei Villiers, Gourmont und Gide nötig schien, den deutschen Lesern wirklich Wertvolles einer fremden Literatur zu vermitteln, nimmt er es als seine Pflicht und Aufgabe, wertvolle Übertragungen bedeutender Originale zu verlegen und ihnen auch äußerlich in Form und Ausstattung das zu geben, was sie beanspruchen müssen: die Dauer und das Recht auf die Büchersammlung des guten Lesers.

er ihn selber nannte, eine grandiose Satire der materiellen Welt gegeben, die er der okkulten geistigen gegenüberstellt. Seine Konstruktionen einer fiktiven Zukunft übertreffen alles, was ein Poe, ein Wells in dieser Art geschrieben haben. Ohne daß er sich je vom wissenschaftlich Möglichen und psychologisch Wahrscheinlichen entfernt, führt er eine Welt von Grausen, Schrecken und Gelächter vor, in einer Kunst der Sprache und Darstellung, die ihresgleichen nicht hat, und die ihn den Rang mit Recht einnehmen lassen, den wir Villiers heute geben: den eines der größten Dichter des XIX. Jahrhunderts. Die Übertragung des Buches folgt dessen Originalität in allen Nüancen und gibt sie restlos wieder.

REMY DE GOURMONT
KOMÖDIEN EINER FRAU

ROMAN IN BRIEFEN

DEUTSCH VON ANNA SOFIE GASTEIGER

Druck von Poeschel & Trepte, Leipzig · Buchbindearbeiten von der Werkstatt Carl Sonntag jun., Leipzig

Luxusausgabe (30 numerierte Exemplare) M 12.—, gebunden M 4.50, broschiert M 3.50

Schon vor Jahren hat Franz Blei in der „INSEL“ auf die Bedeutung Gourmonts aufmerksam gemacht: auf die von außerordentlichem Können und besten Kenntnissen getragene Universalität dieses Geistes, der die Kirchenväter ebenso kennt wie die moderne Biologie, die Form des Romanes beherrscht wie nur noch Anatole France, ein Dichter ist und ein Epilogist der Aktualitäten, ein Gelehrter und ein Dramatiker. Ein Aufsatz im „Literarischen Echo“ hat sich kürzlich eingehend mit Remy de Gourmont beschäftigt, dessen geistvollster Roman, eine heutige Variation der „Liaisons dangereuses“ ihn erstmalig auch den deutschen Lesern vorstellt. Das Auf und Ab der sentimentalen und anderen Liebe hat hier mehr als einen berichtenden Beobachter gefunden: einen ironischen Philosophen und lächelnden Zuschauer der Komödie Leben.

als Worte es beschreiben können, ist dieser Roman eines jungen Franzosen, der seine Phantasie schießen läßt wie das grausige Auto seines Helden, der ein Stier und wieder ein Mensch und leidensvoller Zeuge einer Art von Experimenten wird, deren schaudervolle Praxis einer ferneren Zeit wohl angehören mag. Der Ernst, mit dem der Autor seinen ungeheuern Fall vorträgt, wird den feiner Hinhörenden nicht über die im letzten ironische Absicht des Verfassers täuschen, mit der er die heftig bis ans Äußerste gespannten Nerven wieder entspannt.

DR. PAUL STEFAN
GUSTAV MAHLERS ERBE

EIN BEITRAG ZUR NEUESTEN GESCHICHTE DER DEUTSCHEN BÜHNE UND DES HERRN FELIX VON WEINGARTNER

Broschiert M 1.—

Als MAHLER, der geniale Musiker und Reformer der Wiener Oper, dieses Institut verließ, folgte ihm nicht nur kein Dank, sondern schwer zu beklagender Undank: man gab ihm einen Nachfolger, der sich bemüht, alles was Mahler schuf, wieder aufzuheben und den alten Opernschlendrian von anno 80 wieder herzustellen. Der Verfasser dieser wohldokumentierten Schrift stellt Mahlers Arbeit dar und deren Bedeutung für das deutsche Bühnenwesen. Denn auf Mahler geht alles zurück, was man in neuester Zeit szenisch und dekorativ auf der Bühne gemacht und versucht hat. So ist diese Schrift mehr als eine Polemik in lokalen Fragen, sie ist ein sehr wichtiger Beitrag zu der an Revolutionen so reichen Theatergeschichte der letzten 19 Jahre.

ALFRED KUBIN

MAPPE IN GROSSFOLIO MIT 15 FAKSIMILEDRUCKEN

Ausgabe auf eigens für diese Mappe geschöpftem Bütten M 6.—
100 Exemplare auf Kais. Japan vom Künstler signiert M 30.—

wie die Novellisten der italienischen Renaissance zu erzählen pflegten. Für schwache Nerven und zartbesaitete Leser ist Valerius Brjussoff nichts.

HENRI ALBERT im „MERCURE DE FRANCE“: L'éditeur Hans von Weber de Munich nous fait connaitre deux écrivains russes contemporains qui, à ce qu'il nous semble, n'ont pas encore été introduits en France. Les traductions, dues à la plume de M. Hans von Guenther, ont un caractère parfaitement littéraire et les éditions, inutile de le dire, sont extrêmement luxueuses. On a appelé *M. V. Brjussoff un Edgar Poe russe.* La comparaison est très flatteuse et *ne paraît pas exagérée.* Mais l'auteur moscovite a une imagination beaucoup plus colorée que celle du conteur américain. Avec beaucoup moins de puissance imaginative, il réalise des œuvres plus troublantes. Die Republik des Südkreuzes est peut-être simplement de bon Jules Verne, le Jules Verne de la première manière. Mais la nouvelle Les Sœurs, mélange de réalité et de rêves d'alcoolique, où le sang se mêle à la volupté, ne pouvait naître que dans une imagination slave. Le goût pour le grotesque, avec des traits purement enfantins, est également caractéristique chez Brjussoff. Les hantises de la folie, comme dans ce conte sur les miroirs, nous semblent être empruntées à la fâcheuse littérature occidentale.

HANS BETHGE in der „BRESLAUER ZEITUNG“: Als das bedeutendere der zwei interessanten Werke, denen übrigens vom Verlag eine ganz vorzügliche Ausstattung zuteil geworden ist, stellt sich das Novellenbuch von Brjussoff dar. Hier sind sieben Erzählungen beisammen, die durch das Großlinige ihres Stiles, durch die Klarheit der Darstellung und durch die Üppigkeit ihres Inhalts imponieren. Ein Dichter von gebändigter Kraft und edler Ruhe des Stiles spricht hier zu uns, und die Begebnisse, die er vor uns aufrollt, sind schicksalsschwer und hallen mit einem dunklen Dröhnen in uns nach. Wie edel gewirkte Gobelins wirken diese chronikartigen Erzählungen, von denen eine der schönsten jene einer alten italienischen Handschrift nacherzählte Geschichte der schönen Neapolitanerin Julia Largo ist, die unter der Herrschaft der Türken in einen unterirdischen Kerker geworfen, das Furchtbarste an Erniedrigung zu erdulden hat, was je einem Weibe auferlegt wurde; eine Geschichte, deren dunkle Tragik sich auflöst in Ironie, wie es im Leben so oft der Fall ist bei tragischen Dingen.

FJODOR SOLLOGUB
DAS BUCH DER MÄRCHEN

AUTORISIERTE ÜBERSETZUNG AUS DEM RUSSISCHEN VON HANS VON GUENTHER. MIT UMSCHLAGZEICHNUNG, TITEL, FRONTISPICE usw. VON OTTO ZU GUTENEGG

Broschiert M 2.—, in Leder mit reicher Goldpressung M 5.—, 50 numerierte Exemplare auf Kais. Japan in goldgepreßtem Einbande aus Leder in Purpur und Dunkelblau, in Kapsel M 10.—

HANS BENZMANN in der „NATIONAL-ZEITUNG“: Der Verlag Hans von Weber schließt sich in der feinen und vornehmen Art individueller Buchausstattung den bereits bekannten und bewährten an. Etwas zarteres und sinnvolleres als das Titelblatt zu diesen anmutigen und poesievollen Märchen

läßt sich kaum denken. In den Figuren und Arabesken erinnert die Zeichnung an die feinsten der Romantiker, Runge, Führich u. a. . . . Wundervoll zart wirkt auch die jede Seite krönende Zierleiste. — Die russischen Märchen erinnern in ihrer naiven, schlichten Sprache, in dem leisen lehrhaften Ton, in dem der der Fabel mitschwingt, an Andersens Märchen, nur daß sie kürzer sind, wie gesagt: Fabulesken; sie spitzen Poesie und Bild, die jeweilige kleine Geschichte, zu einer zarten sinnvollen Pointe zu; doch lebt aller Zauber des Märchens und kindlicher Vorstellungsweise in ihnen, mag von der „Prinzessin mit dem duftenden Namen", von der „Lampe und dem Zündholz", von den „vielen Wunderdingen und dem braven Knaben" oder von dem alten guten Märchenfrosch die Rede sein.

HENRI ALBERT im „MERCURE DE FRANCE": Un mince petit volume de poèmes en prose est signé Fjodor Sollogub. Das Buch der Mærchen vaut surtout par sa cadence et sa naïveté. C'est un bouquet de fables. Il faut les laisser au milieu du jardin où elles ont vu le jour. Ainsi on jouit de toute leur variété. Si l'on s'avise de les couper avec art elles ne seront plus rien, car elles ne tarderont pas à se faner. C'est du moins ce que l'auteur nous apprend, avec de bien jolies images, dans l'histoire qui sert de préface à son livre.

Die „BLÄTTER FÜR BÜCHERFREUNDE": Ein ganz reizendes Büchlein ist das vorliegende, welches uns der feinsinnige Münchner Verleger Hans von Weber beschert hat. Das kleine Buch gibt auf knapp 60 Seiten einige Dutzend Märchen. Sie sind alle nur kurz, manche sogar überraschend kurz, aber gedankentief sind fast alle. Es gibt ja auch in unserer hastenden Zeit noch unter den Erwachsenen Leute, die an tiefsinnigen Märchendichtungen Freude erleben. Alle diese machen wir auf obiges Werk aufmerksam, das übrigens ein Meisterstück der modernen Buchkunst ist. Unsere Bibliophilen werden sich diesen Leckerbissen nicht entgehen lassen.

FRIEDRICH HEBBEL · JUDITH

Neudruck der ersten Ausgabe mit 10 Vignetten und 10 Vollbildern von THOMAS THEODOR HEINE

Luxusausgabe 100 numerierte, vom Künstler signierte Exemplare auf Kaiserlich Japan in Ledereinband nach dem Entwurfe von Th. Th. Heine .. .. M 30.—
Büttenausgabe 1000 Exemplare auf Van Gelder-Bütten M 10.—
2. Auflage, in schwarzem goldgepreßtem Umschlag .. M 6.—

MAX BROD in einem Essay „Heines Judith" in der „SCHAUBÜHNE": Wohl nie hat Hebbels („Judith") eine so gute Aufführung gefunden, wie auf dieser Bühne der Linien, in diesem Theater eindeutigster Regie, in dem es nur zwei sehende Augen und nur ein Atemholen gibt . . . Zweifellos haben wir es hier mit einer der bedeutendsten graphischen Erscheinungen der letzten Zeit und aller Zeiten zu tun, mit einem summum opus summi viri. Thomas Theodor Heine ist der Paganini der Linie, ein Hypnotiseur, ein Weltschöpfer . . .

K. H. UBELL in der „WIENER ABENDPOST": Herr Hans von Weber, der sich durch kostspielige und geschmackvolle Unternehmungen auf bibliophilem Gebiet in jüngster Zeit angenehm bemerkbar macht, legt uns eine neue

Ausgabe von Friedrich Hebbels dramatischem Erstling auf den Tisch, die kein Geringerer als Thomas Theodor Heine illustriert hat. Daß die ersten tausend Exemplare dieses teuren, auf Vangeldern und kaiserlich Japan gedruckten Buches binnen wenigen Wochen vergriffen waren, ist ein erfreuliches Zeichen des lebhaft wiedererwachten Interesses am künstlerisch illustrierten Buche. . . . seiner Originalität tut es keinen Abbruch, daß seine Blätter auf den ersten Anblick wie ein Konglomerat von assyrischen und japanischen, griechischen, biedermeierlichen und modernen englischen (Beardsley!) Stilelementen wirken; wer näher und länger zusieht, wird sich der höchst persönlichen Note nicht verschließen können, die aus Heines Blättern bei aller Vielfältigkeit ihrer malerischen Kultur mit deutlicher Stimme zu uns spricht und die vor allem darauf beruht, daß er die menschliche Gestalt mit höchster Kühnheit ornamentalisiert, aufs Ornament zurückführt. Sein untrüglicher Blick ist höchst scharfsichtig für alle jene Linien des menschlichen Körpers und der Bewegung dieses Körpers, die sich ornamental verwerten lassen; und aus diesen kleinen Teilornamenten setzt er die großen, frappanten Ornamente seiner Figuren zusammen, die er in Interieurs, in Landschaften von ähnlich starker Stilisierung hineinstellt. So entstehen Gebilde, die weder naturalistisch, noch eigentlich illustrativ sind und die Stimmung des illustrierten Textes sozusagen nur in einem musikalischen Schnörkel umschreiben; sie gehen aber mit dem Bilde des bedruckten Seitenspiegels eben deshalb in dem Wohllaut ihrer absoluten Linie und in ihrer prachtvollen Schwarz-Weiß-Wirkung zu einem harmonischen Einklang zusammen. Aber auch inhaltlich ergibt sich in dem vorliegenden Buche zwischen diesen Arabesken einerseits und den stark stilisierten Riesengestalten des Hebbelschen Jugenddramas andererseits eine wohltuende Konkordanz.

J. V. WIDMANN im „BUND“: Mit zehn Vollbildern, zehn Vignetten und einer dekorativen Zeichnung auf dem Einband hat der berühmte Simplizissimuszeichner Thomas Theodor Heine diese in einer roten Mappe steckende Luxusausgabe der Tragödie Friedrich Hebbels geschmückt. Die Genialität der kühnen Linien, wie sie nur ein Meister zu ziehen weiß, wird man an diesem Bildschmuck Heines auch dann bewundern, wenn man das englische Vorbild dieser Art des Illustrierens von Dichtungen kennt. Aber Hebbel würde sich doch nicht freuen, daß der Künstler in seinen symbolischen Zeichnungen am stärksten die pathologischen Momente der Dichtung akzentuiert hat. Wir freilich haben nichts dagegen. Von jeher erschien uns Hebbels „Judith“ als das Drama des hysterischen Weibes und zwar das Wort ganz im medizinischen Sinne genommen. Das hat Th. Th. Heine auf einigen der Illustrationen mit nichts zu wünschen übrig lassender Deutlichkeit ausgedrückt und allerdings öfter mit einem Stich ins Komische. Andere Bilder indessen erfassen das Grauenvolle der Haupthandlung doch auch mit ernster Symbolik. Das beste dieser Art ist wohl das Blatt, wo Judith spähend an die Pforte des Holofernes geschlichen ist und um den Eckpfeiler hineinzuschauen sucht. Drin aber erblickt man nur einen gewaltigen Tigerkopf. Viel Charakteristisches steckt auch in den Vignetten, der dekorativ stilisierte Nachtschmetterling als Schluß des zweiten Aktes z. B. ist großartig komponiert. Aber Judiths Traum mit der malitiös lächelnden Sonne ist doch gegenüber der Dichtung gar zu mitleidlos. Und auch Holofernes gemahnt gelegentlich an jene Wiener Parodie, wo der Tyrann, auf die vor ihm ausgestreckten Erschlagenen deutend, befiehlt: „Schafft das G'schlamp 'naus!“ Also für eigentliche Hebbelanbeter ist der Wert dieser Prachtausgabe der „Judith“ fraglich. Wer jedoch gestattet, daß in den Künsten fröhliche Freiheit herrsche und ein Maler oder Zeichner einmal einen Dichter etwas mit Laune kommentiere, dem wird die Th. Th. Heine-Judith Vergnügen machen.

kommen. *Sie sind ganz ausgezeichnet.* Und es ist nicht zu viel gesagt, wenn man ihnen *Genialität* zuspricht. Diese überaus und unmittelbar packend lebensvollen Gruppen von Schattenbildern machen jeden Gedanken an ihre vorzügliche Technik verstummen. Das ist eine ganz einzige Meisterschaft dieser zeichnerischen Gattung, die hier bereits, und wie, mit dem ersten Anlauf errungen ist! *Eine physiognomische Meisterschaft ersten Ranges.* Ein beseelt organisches Ineinanderleben und Ensemble der Gruppen von packendstem Reiz. Eine Kunst für sich, die man gewiß selten antrifft. Man wird sich diese Silhouetten nicht bloß so einmal ansehen. Der Kenner wird sie wieder und wieder betrachten, und er wird finden, daß sie ihm immer wieder etwas Neues geben, so voll sind sie von packendem Lebensgehalt, ungezwungenstem reizvollen Humor und differenziertem Ausdruck. Einige Einzelfiguren, besonders solche mit landschaftlicher Beigabe, sind von hohem und konzentriertem lyrischen Reiz. Ich glaube, wir haben in Emil Preetorius einen Zeichner, von dem man unter Umständen gar Ungewöhnlicheres erwarten darf.

Die „TÄGLICHE RUNDSCHAU“ (FR. v. BÜLOW) schreibt: Dieser Verlag zeichnet seine Bücher durch künstlerisch schöne, gediegen-vornehme Ausstattung aus, die sie zu Geschenken besonders geeignet macht. Insonderheit hat er den „Peter Schlemihl“ durch die dem Geist der berühmten Erzählung trefflich angepaßten Preetoriusschen Illustrationen zu einem Werkchen gemacht, das jeden Bücherliebhaber entzücken wird. Das eigenartige Buch wird manchen anregen, den alten Schlemihl einmal wieder zu durchlesen und vielleicht manchem Modernen erst die nähere Bekanntschaft mit dieser klassischen Erzählung vermitteln.

DAS LESEBUCH DER MARQUISE

EIN ROKOKOBUCH FÜR DIE DAMEN
HERAUSGEGEBEN VON FRANZ BLEI

Mit Einbandzeichnung, acht Vollbildern, davon drei mit der Hand koloriert, vielen Vignetten, Rahmen, Cul-de-lampes von CONSTANTIN SOMOFF

Luxusausgabe (50 numerierte Exemplare auf Kaiserlich Japan, in Leder gebunden mit Moireeseide als Vorsatz) .. M 50.—
Van Gelder-Ausgabe in rotem Maroquin .. .. M 25.—
Kartoniert in altfranzösischem Vorsatzpapier .. .. .. M 12.—

H. UBELL in der „WIENER ZEITUNG“: Neben die schöne lyrische Rokoko-Anthologie, die Arno Holz zusammengestellt und unter dem Titel „Aus Urgroßmutters Garten“ herausgegeben hat, tritt hier eine nicht minder charakteristische Auslese von kleinen Erzählungen, Zwiegesprächen und epischen Dichtungen des französischen Rokoko, die der Verleger mit einer Art von zärtlicher Sorgfalt ausgestattet hat. Der kostbare Band enthält halblaut geflüsterte Alkoven-Anekdoten, den pikanten Klatsch der Pariser Boulevards, kleine galante Gedichte, wert, auf ein himmelblaues Strumpfband gestickt zu werden, Dialoge, die wie Vorahnungen des „Anatol“ anmuten, den alten

Boccaccio in neue Verse gebracht, frivole erzählende Gedichte von „Herrn Voltaire“ — einen eleganten, mattfarbenen Strauß aus den zierlichen Gärten des Louis XV. Die hohen Stöckelschuhe klappern, die seidenen Reifröcke wippen und hohe gepuderte Turmfrisuren thronen majestätisch über gedankenlosen weißen Stirnen, die nur eine Philosophie beherrschen, aber diese vollkommen: die Dialektik der Liebe. Ihnen ist die Liebe eine Sache der Sinne und des Kopfes, aber nicht des Herzens. Und so paßt sie wunderschön in diesen Park der kunstreichen Fontänen und Feuerwerke, der geschnittenen Taxushecken und künstlichen Grotten. Eine Welt voll Künstlichkeit, die einen Künstlichen, den Russen Constantin Somoff, zur Illustration reizte. Seine Bilder zu dem Buche sind Kunst aus der Kunst, échos de temps passé, Reminiszenzen eines Sammlers und Liebhabers alter Kulturen. Die Welt des Eisen und Fragonard, des Moreau le jeune und Baudouin lebt hier wieder auf, in Zeichnungen, die die tändelnde Grazie jener versunkenen Gesellschaftsepoche mit einer halben Sehnsucht und ein wenig Ironie, mit vieler sachlichen Kenntnis und einer zarten Lüsternheit, immer aber mit zeichnerischer Virtuosität reproduzieren.

DAS LUSTWÄLDCHEN

GALANTE GEDICHTE AUS DER DEUTSCHEN BAROCKZEIT

Gesammelt und herausgegeben von DR. FRANZ BLEI.
Mit handkoloriertem Titel von CONSTANTIN SOMOFF.

Broschiert Mark 3.—, gebunden Mark 4.50.
Luxusausgabe vergriffen.

„BLÄTTER FÜR BÜCHERFREUNDE“: Wenn wir einige von unseren, in bezug auf literarische Kritik meist recht oberflächlichen deutschen Literaturgeschichten aufschlagen, um einmal die Urteile über die Dichter der deutschen Barockzeit nachzulesen, so finden wir die verehrlichen Herren Literarhistoriker meistens in fürchterlicher Entrüstung. Frivole Gesinnung, Trivialität, Seichtheit, so und ähnlich lauten die Ausdrücke der Herren Literaturzeloten, die wahrscheinlich nie die Gedichte von Hoffmannswaldau, Christian Weise und Christian Günther selbst gelesen haben. Das ist eben der große Fehler unserer modernen, viel zu zahlreichen Literaturgeschichten, daß deren Verfasser in den meisten Fällen nur Urteile fällen, die sie über bestimmte Dichter irgendwo gelesen und gehört haben und sie nun unbesehen wiedergeben. Karl Bleibtreu hat wahrlich nicht so unrecht, wenn er in bezug auf gewisse deutsche Literaturgeschichten von „puerilen Leistungen“ sprach. Der feinsinnige Franz Blei hat nun einmal eine Sammlung von Gedichten der Barockdichter unter dem Titel „Das Lustwäldchen“ zusammengestellt. Es sind durchgehends galante, stark erotische Gedichte, die in graziöser, humorvoller und neckischer Form das Liebesleben der damaligen Zeit schildern. Alle Freunde von Schönheit, Lebenslust, Eleganz und Humor werden an diesen Versen ihre Freude haben und dem Herausgeber für seine wertvolle litera-

rische Gabe danken. Die buchtechnische Ausstattung des Werkes seitens des Herrn Verlegers ist ganz hervorragend schön. Die erste Umschlagseite schmückt ein von dem genialen Constantin Somoff gezeichnetes poesievoll-graziöses Titelbild, während Else Gericke den Buchschmuck für den Rückentitel lieferte. Die Gedichte selbst sind in einer schönen alten großen Fraktur auf gutem Papier gedruckt; kurzum, das Buch ist ein Leckerbissen für unsere Bibliophilen. Damit „Das Lustwäldchen" nur von solchen und nicht auch von jungen unreifen Menschen betreten werden kann, hat der Verleger den Eintrittspreis auf M 3.— und M 4.50 fesgesetzt. Wir finden dies sehr in der Ordnung.

JACQUES CAZOTTE
BIONDETTA
DER VERLIEBTE TEUFEL

EINE NOVELLE. MIT HANDKOLORIERTER UMSCHLAGZEICHNUNG UND RAHMEN VON THOMAS THEODOR HEINE

Luxus-Ausgabe: 50 numerierte Exemplare auf Kais. Japan in goldgedrucktem Orangelederbande nach Heines Zeichnung, in dunkelblauer Kapsel .. .. M 15.—
1000 Ex. auf echtem Bütten, gebunden M 4.50, broschiert M 3.—

HANS BENZMANN im „BERLINER TAGEBLATT" schreibt: Dieses Büchlein fällt durch seine elegante, ungemein graziöse Art der Ausstattung auf. Schon die dezenten Farben, in denen der Umschlag gehalten ist, wirken ungemein fein und eigenartig. Dazu das starke erlesene Papier und der schöne Druck! — Und was birgt dieses schöne Gewand? Eine überaus lustige, pikante und phantastische Liebesgeschichte. Ein spanischer Lebemann zitiert den Teufel, und dieser umwirbt und umgirrt ihn in der anmutigen Gestalt der süßen Biondetta, bis er ihn unterjocht hat. Das wird mit wundervoller poetischer Anmut, mit gleichsam frohlockender Schelmerei erzählt, wie es eben nur ein Franzose kann. Und wer ist, wer war der Verfasser? Jacques Cazotte war in den Pariser Salons unter Ludwig XVI. als witziger Gesellschafter beliebt und als Mystiker und Kabbalist bekannt. Übrigens wurde er als treuer Anhänger des Königs guillotiniert. Seine berühmteste Novelle ist der „diable amoureux"; in ihr kommt nicht nur der zierlichste Erotiker der Rokokoliteratur zu Worte, sondern auch der Mystiker. Die Novelle ist überaus charakteristisch für ihre Zeit, und in ihrem Thema und Ton von unsterblicher Art.

„DIE ZEIT" (Wien): Eine alte Novelle, reizvoll in ihrer Naivität und in dem lebendigen knappen Erzählerton. Vortrefflich übersetzt, so daß der Stil gewahrt blieb. Die Erotik ist überall von heiterer Anmut und wird nirgendwo plump. Franz Blei ist unermüdlich, die gute, alte Novellenliteratur der Italiener,

Franzosen und Spanier zu durchforschen und ins Deutsche zu übertragen. Wir verdanken ihm eine ganze Reihe halbverschollener Prunkstücke alter Erzählungskunst.

„NEUE FREIE PRESSE“: ... Dies ist mit wunderbarer Grazie und Schelmerei erzählt. Das übermütige Märchen ist vortrefflich übersetzt und von der Verlagshandlung durch Th. Th. Heine mit originellem künstlerischen Humor ausgestattet worden.

„DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION“: Eines der zierlichsten und amüsantesten Märchen der französischen Rokokoliteratur erscheint hier zum ersten Male in deutscher Ausgabe. Wie ein spanischer Lebemann den Teufel zitiert und dieser ihn dafür in Gestalt der süßen Biondetta umwirbt und mit den verfänglichsten Zärtlichkeiten endlich auch unterjocht, das ist mit wunderbarer Grazie und Schelmerei erzählt. Für eine vortreffliche, des Originals würdige Übertragung bürgt der Name Franz Blei, dem die Liebhaber alter Kostbarkeiten ja schon manch wertvollen literarischen Fund verdanken. Einen besonderen Schmuck des auch sonst sehr vornehm ausgestatteten Werkchens bildet die Umschlagzeichnung von Th. Th. Heines Meisterhand.

AUBREY BEARDSLEY · BRIEFE UND KALENDERNOTIZEN

Mit den vier Zeichnungen zu E. A. POE, einem Selbstporträt und einem Facsimile nach Beardsleys letztem Briefe

500 numerierte Exemplare auf Alexandra-Bütten geb. M 14.—
Luxusausgabe (25 Ex. auf Japan in schwarzem Leder) M 25.—

„PESTER LLOYD“: Im ganzen umspannt die Korrespondenz einen Zeitraum von drei Jahren — bis zur jähen, selbstgeschriebenen Vornachricht des baldigen Todes. Äußerst charakteristisch ist das hastige Tempo der Briefe. Eine glühende, unstillbare Leidenschaft spricht aus ihnen, die sich dem Abschluß zu ins Unerträgliche steigert. Dazwischen häufige Lungenblutungen und Fieberschauer. Ein unerbittlicher Kampf zwischen einem verfallenden Organismus und einer wilden ungebärdigen Schaffensfreude ist hier zum Geständnis gebracht, wie ihn nur eine vom reinen Künstlertum beseeligte Individualität durchmachen kann. Zwei Daten scheinen uns für das Problem Beardsley bedeutsam. Am 2. April 1897 schreibt er flüchtig: „Je suis Catholique“ — das französische Wort in sorglosem Leichtsinn hingeworfen! Elf Monate später lautet das letzte Schreiben in wörtlicher Reproduktion: „Jesus ist unser Herr und Richter! Lieber Freund, ich flehe Sie an, alle Exemplare der „Lysistrata“ und alle unsittlichen Zeichnungen zu vernichten. Zeigen Sie dies Pollitt und beschwören Sie ihn, dasselbe zu tun. Bei allem, was heilig ist, alle obszönen Zeichnungen. Aubrey Beardsley. In meiner Todesagonie“ . . . Die Wandlung einer Künstlerfrage in die Gewissensfrage schlägt in diesen letzten Zeilen einen tragischen Ton an. Man fühlt, es muß Beardsley nicht so leicht um sein zeichnerisches Schaffen gewesen sein. Eine vornehme Ausstattung macht das Buch, welches nebstbei vier Poe-Illustrationen enthält, angenehm.

HANS VON WEBER · VERLAG IN MÜNCHEN

CARLÈGLE-ALBUM
DAS AUTOMOBIL 217 UU

EIN HUMORISTISCHES AUTOMOBIL-MÄRCHEN VON EDMOND CUÉNOUD, ÜBERSETZT VON GRÄFIN ECKBRECHT VON DÜRCKHEIM-MONTMARTIN MIT VIELEN FARBIGEN BILDERN VON CARLÈGLE

Elegant gebunden M 3.—

„DIE DORFSCHULE“: Diese bei aller Einfachheit der Farben fein abgestimmten Zeichnungen sind es, die das lustige Werk zu einem Kunstwerk und würdig machen, es allen denen zu empfehlen, die ihren Kindern gern etwas nicht nur pädagogisch, sondern auch künstlerisch Wertvolles in die Hände geben.

„DIE GEGENWART“ (PAUL FRIEDRICH): Das Buch ist eine entzückende Gabe eines außerordentlich geistreichen und glänzenden Schweizer Zeichners . . . Das geschmackvoll ausgestattete Buch, dessen Farbendrucke erstaunlich gut herausgekommen sind, kostet nur drei Reichsmark (M 3.—). Es sollte von vielen Familien als reizendes Weihnachtsgeschenk angeschafft werden!

„MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN“ (HANS VON GUMPPENBERG): Dieses allerneueste Bilderbuch kann jedenfalls die drei Vorzüge für sich in Anspruch nehmen, lustig, aktuell und von hochethischer Tendenz zu sein . . . Der Text ist recht amüsant, und noch amüsanter sind die farbigen Illustrationen des französischen Zeichners. Da das Buch sich auch einer durchaus vornehmen Ausstattung erfreut, dürfte es ihm an alten und jungen Liebhabern nicht fehlen.

„PÄDAGOGISCHE RUNDSCHAU“: Man wird an Busch gemahnt . , . ganz hervorragendes Können.

„DIE KUNST IM LEBEN DES KINDES“: Text und Bilder wirken hier in wunderbarer Harmonie zusammen, um die geistvoll witzige Idee, die dem Ganzen zugrunde liegt, voll zum Ausdruck zu bringen. Die Bilder zumal sind von einer graziösen Ungebundenheit, einer keck-phantastischen Laune, einer alles Lebendige und Leblose schöpferisch beseelenden Kunst, daß sie jeder mit einigem Kunstgefühl Begabte bewundern muß.

„DER TÜRMER“: . . . keck hingeworfene, mit ungemein feinem Farbensinn ausgetuschte Zeichnungen, die eine erlesene Probe echt französischen Übermuts sind.

„DIE TÄGLICHE RUNDSCHAU“ (FRIEDA FREIIN VON BÜLOW): Das ist eine Keckheit, eine Flottheit, ein Humor, daß der verbissenste Grießgram erheitert werden muß . . . . Märchenspuk und Wirkliches in prachtvoller Lebendigkeit! Das kleine Werk eignet sich vorzüglich zum Geschenk und muß den Gegnern des Automobilsports ebenso zum Ergötzen dienen, wie dessen Freunden. U. v. a. m.

ULRICH UND BRIGITTE

EIN DRAMA IN VERSEN VON CARL STERNHEIM

Luxus-Ausgabe: 100 numerierte Exemplare auf Van Gelder in einem altholländischen Pergamentbande M 10.—, brosch. M 2.—

URTEILE DER PRESSE ÜBER DEN VERLAG HANS VON WEBER · MÜNCHEN

Das offizielle Fachblatt der deutschen Buchhändler, das „BÖRSENBLATT FÜR DEN DEUTSCHEN BUCHHANDEL“ schreibt anläßlich der „Münchener Ausstellung 1908“: Die größten Anstrengungen macht hierbei der jüngste unter den Münchener Verlegern, Hans von Weber. Mit Entzücken betrachtet, durchblättert man seine Bücher, von denen jedes — auch nach der buchtechnischen, äußerlich formalen Seite hin — ein Kunstwerk darstellt. Jedes Werk bildet eine dem Inhalt angepaßte aparte künstlerische Einheit, bei der das Einzelne miteinander und dieses wieder mit dem Ganzen im schönsten Einklang steht. Der Bildschmuck ist mit feiner Abwägung der Gesamtwirkung in den Text eingefügt. Die Kapitelüberschriften, die Kolumnentitel und auch Seitenzahlen, Anmerkungen usw. ordnen sich geschmackvoll in das ganze Bild der Seite ein. Die Größe der Schrift steht im richtigen Verhältnis zum Satzspiegel. Die Druckschrift ist in Form und Schnitt gewählt. Druckfarbe, Druckpapier, Vorsatzpapier und Einband sind fein gegeneinander abgewogen. Kurz aus jedem Werke spricht der vollentwickelte Sinn und das volle Verständnis des Verlegers für die harmonische Schönheit des Buches.

Die „KUNST FÜR ALLE“: Unter den jungen Verlegern Münchens, welche ihre Aufgabe im modernen Sinne auffassen, macht sich neuerdings Hans von Weber vorteilhaft bemerkbar. Es ist wirklich eine Freude, die schmucken Bändchen durchzublättern, die er in der letzten Zeit auf den Büchermarkt gebracht hat. Die Wahl der Stoffe und vor allem ihre buchmäßige Gestaltung zeigen uns, daß wir es hier mit einem Verleger von hohem Geschmack zu tun haben, der moderne Empfindungen richtig erfaßt und in selbsttätigem Ästhetizismus schöpferisch weitergebildet hat. (Folgt Besprechung einzelner Werke.) Wie man sieht, eine reiche Jahresausbeute für einen jungen, aufstrebenden Verlag, von dem wir, nach dem bisher geleisteten zu urteilen, noch manch schöne Gabe erwarten können.

In der „ZEITSCHRIFT FÜR BÜCHERFREUNDE“ beginnt FEDOR VON ZOBELTITZ eine längere Besprechung folgendermaßen: Aus dem Verlage von Hans von Weber in München geht uns eine Reihe von Neudrucken zu, die sich durch ihren illustrativen Schmuck und ihre schöne Ausstattung in hervorragendem Maße auszeichnen . . .

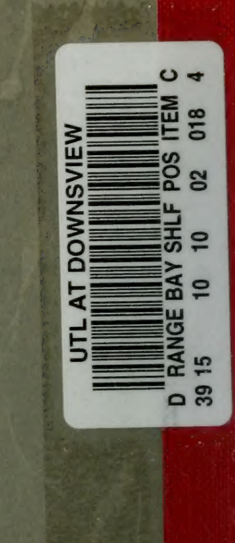
„DER MORGEN“ schreibt: Die Erscheinungen des Verlages Hans von Webers verdienen eine ganz besondere Würdigung, die ihnen hier auch noch zuteil werden wird. Jedes von diesem Hause edierte Werk zeichnet sich durch aparte Ausstattung sowohl in der äußeren Form, wie in der Wahl der Typen, Vorsatzpapiere usw. aus.

„DIE BUCHHÄNDLERWARTE“ schreibt: Gewiß kann man einige dieser Sachen (Chamisso, Hebbel) schon um billiges Geld erhalten. Welch ein klafterweiter Unterschied aber zwischen diesen für den Alltagsgebrauch bestimmten Ausgaben und den vorliegenden Büchern, von denen jedes für sich ein Kunstwerk darstellt, nicht nur nach der literarischen Seite, sondern besonders auch nach der buchtechnischen, äußerlich künstlerischen hin! Die Idee, guter Literatur eine individuell angepaßte aparte künstlerische Ausstattung zu geben, ist hier in der höchsten Vollendung durchgeführt. Von der ersten bis zur letzten Seite sieht man, daß hier Künstler und Verleger sich ergänzend gefunden haben. . . . Er setzt sich damit für Kulturwerke und -Werte ein, auf die der deutsche Buchhandel stolz sein darf. . . . Kommt dann ein Mann mit einem eigenen Programm, der ohne Rücksicht auf die große Menge seine eigenen Wege zu gehen wagt, so ist es meines Erachtens eine Pflicht, laut und vernehmlich auf ihn aufmerksam zu machen.

Poeschel & Trepte, Leipzig






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 10 10 02 018 4